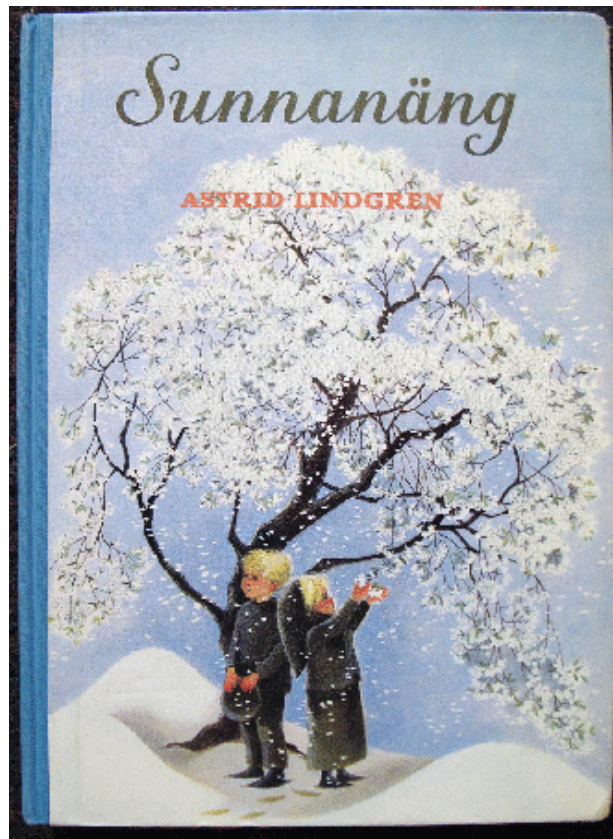


Mari Hetland Nilsen

För länge sen, i fattigdomens dagar...

En analyse av de fire fortellingene i Astrid Lindgrens Sunnanäng (1959), med særlig henblikk på sjanger



NOR4091

Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og språk i
Lektor- og adjunktprogrammet

UNIVERSITETET I OSLO
Oslo 2010

En masteroppgave må man skrive alene – men uten støtte ville ikke prosessen blitt den samme. Jeg vil først og fremst rette en stor takk til veilederen min, Sten-Olof Ullström, for mange fine samtaler, gode råd og konstruktiv kritikk. Det er ikke alle forunt å ha en så positiv og engasjert veileder! Takk også til jentegjengen på Henrik Wergeland for oppmuntrende kaffepauser. Og til samboeren min, Bjørnar Øyslebø: Takk for interessen for oppgaven og troen på meg!

*Och så alla barnen,
alla, alla barnen,
dem skulle jag gråta över
allra mest
Ja, vore jag Gud,
så nog skulle jag gråta
mycket över barnen,
för inte hade jag tänkt
att de skulle få det så här*

(”Vore jag Gud” av Astrid Lindgren,
dikt hentet fra Strömstedt 1999: 367)

Innhold

1. Innledning.....	1
1.1 Bakgrunn for prosjektet.....	1
1.2 Problemstilling og disposisjon	2
2. Forskningsoversikt.....	3
2.1 Tidlig mottakelse.....	3
2.2 <i>Sunnanäng</i> som fantastisk verk.....	3
2.3 Eventyrforskerne	4
3. Teorigrunnlag.....	6
3.1 Barnelitteratur og sjangre	6
3.2 Eventyr og sagn	7
3.3 Fantastisk litteratur.....	10
3.4 To tradisjoner innenfor fantastisk litteratur.....	12
3.5 Ambivalent lesning av barnelitterære tekster.....	13
3.6 Den voksne leseren og den barnslige leseren.....	15
3.7 Novelle teori og magisk realisme.....	16
4. <i>Sunnanängs</i> plass i Astrid Lindgrens forfatterskap	17
4.1 Realistiske verk	17
4.2 Fantastiske verk.....	17
5. ”Sunnanäng”	19
5.1 Sammendrag.....	19
5.2 Komposisjon og synsvinkel	19
5.3 Virkemidler og tematikk	19
5.4 Realistisk ramme	21
5.5 Fantastikk og magi	22
5.6 Motiver fra folkediktningen	22
5.7 ”Sunnanäng” som ambivalent tekst.....	23
5.8 Konklusjon	25
6. ”Spelar min lind, sjunger min näktergal?”	26
6.1 Sammendrag.....	26
6.2 Komposisjon og synsvinkel	26
6.3 Virkemidler og tematikk	26

6.4 Realistisk ramme	28
6.5 Fantastikk og magi	29
6.6 Motiver fra folkediktningen	30
6.7 ”Spelar min lind...” som ambivalent tekst.....	31
6.8 Konklusjon	32
7. ”Tu tu tu!”	33
7.1 Sammendrag.....	33
7.2 Komposisjon og synsvinkel	33
7.3 Virkemidler og tematikk	33
7.4 Realistisk ramme	35
7.5 Fantastikk og magi	36
7.6 Motiver fra folkediktningen	37
7.7 ”Tu tu tu!” som ambivalent tekst	38
7.8 Konklusjon	39
8. ”Junker Nils av Eka”	40
8.1 Sammendrag.....	40
8.2 Komposisjon og synsvinkel	40
8.3 Virkemidler og tematikk	41
8.4 Realistisk ramme	44
8.5 Fantastikk og magi	45
8.6 Motiver fra folkediktningen	46
8.7 ”Junker Nils av Eka” som ambivalent tekst	47
8.8 Konklusjon	48
9. Avslutning – sammenligning og konklusjon.....	49
9.1 Sammenligning.....	49
9.2 Konklusjon - <i>Sunnanängs</i> sjangertrekk.....	51
10. Litteratur	53

1. Innledning

1.1 Bakgrunn for prosjektet

Som barn var jeg, som så mange andre barn, bergtatt av Lindgrens forfatterskap. Spesielt var jeg fascinert av de store verkene *Mio, min Mio*, *Bröderna Lejonhjärta* og *Ronja Rövardotter*. Disse har blitt klassikere som naturlig nok har fått stor plass i den barnelitterære forskningstradisjonen. Bøkene tar oss med til et annet univers, og de har alle en spesiell tematisk tilnærming til ondskap og død. Men ved siden av disse finnes det et annet Lindgrensk verk som på en lignende måte tar for seg mye av den samme vanskelige tematikken. Det har imidlertid fått liten plass i barnelitteraturkanonen, både hos leserne og i forskningstradisjonen. En uformell spørreundersøkelse blant medstudenter, venner og familie røpte at mens de forannevnte verk hadde stor plass blant deres barnelitterære favoritter, hadde ingen så mye som hørt om *Sunnanäng*. Jeg satte meg ned med boken, og ble umiddelbart slått av de såre, vakre fortellingene. Hvorfor er boken så lite lest og anerkjent?

Sunnanäng ble utgitt i Sverige i 1959, og består av fire fortellinger fra "fattigdomens dager". Boken ser fattigdom, ondskap og død gjennom barns øyne, men på en voksen måte. Noe av grunnen til at verket har fått såpass liten oppmerksomhet, kan være at det har falt mellom to stoler. De fleste litteraturforskere som har skrevet om *Sunnanäng*, er nemlig enige om at boken er skrevet like mye til voksne som for barn, og kanskje viktigere, at barn og voksne leser den på forskjellige måter. Litteraturforsker og Lindgrenekspert Vivi Edström skriver: "den bryter sig ut ur det barnlitterära systemet och har inte fogats in i ett vuxenlitterärt sammanhang" (Edström 1997: 17).

Edström er den forskeren som har gitt *Sunnanäng* klart mest oppmerksomhet. Gjennom flere utgivelser har hun analysert og tolket tekstene, og hun omtaler dem som eventyr. Også Hans Holmberg har studert Astrid Lindgren som eventyrforfatter, og har trukket inn fortellingene fra *Sunnanäng* som eksempler på denne siden av forfatterskapet. Sjangerplasseringen av fortellingene som eventyr er i tillegg statuert ved at de i 1980 ble gitt ut i en Lindgrensk samlingsantologi ved navn *Sagorna*. Andre forskere har vært mer vage i sjangerplasseringen og bruker termen "fortelling" og "novelle", mens Åsfrid Svensen argumenterer for å plassere tekstene fra *Sunnanäng* innunder sjangeren "fantastisk litteratur".

Mitt inntrykk etter å ha lest de fire tekstene, er at jeg synes de er vanskelige å plassere innunder én og samme sjanger. Det går en klar rød tråd gjennom hele boken. Alle tekstene har fantastiske aspekter, de blir innledet av den samme setningen, og de handler på hver sin måte

om død og ondskap. Men det er mange forskjellige motiver som dukker opp i de fire tekstene; i stor grad fra folkeeventyr, men også fra sagn, myter, og legender. Tekstene er også interessante å sjangerplassere hver for seg dersom man tar for seg deres ambivalente status. Noen av fortellingene gir en helt annen mening for en voksen, erfaren leser enn for en uerfaren leser, mens andre er like mystiske og uforklarlige for begge lesergrupper.

1.2 Problemstilling og disposisjon

Denne masteroppgavens problemstilling er som følger: Hvilke sjangertrekk vises i de fire fortellingene i *Sunnanäng* (1959) av Astrid Lindgren? Hvilke trekk særpreger verket som helhet, og hva skiller de fire fortellingene?

Jeg vil begynne med å gjøre rede for forskningsoversikten over *Sunnanäng*, med fokus på hva forskerne har skrevet om sjanger. Jeg vil spesielt se på Vivi Edströms tilnærming til verket. Jeg vil deretter gjennomgå teorien som ligger til grunn for denne oppgaven, i hovedsak teori om barnelitteratur, eventyr, fantastisk litteratur med sine undersjangre og ambivalent lesning av barnelitterære tekster.

Deretter vil jeg plassere *Sunnanäng* i Astrid Lindgrens forfatterskap, for så å foreta systematiske analyser av alle de fire fortellingene. Jeg vil ta utgangspunkt i de samme underoverskriftene for hver fortelling, for lettere å se hvilke fellestrekk de har, og hva som skiller dem. Hvert analysekapittel vil begynne med et sammendrag av fortellingen. Deretter vil jeg se nærmere på komposisjon, virkemidler og tematikk, fortellingens realistiske ramme, fantastisk og magi, og motiver fra folkediktningen. Jeg vil også søke å lese tekstene ambivalent, for å se hva slik lesning gjør for sjangeren. Jeg vil på denne måten ha grunnlag for å uttale meg om hver enkelt fortellings sjangertrekk.

Til slutt vil jeg foreta en sammenligning av de fire fortellingene, konkludere og avslutte.

Dette er en 30 studiepoengs masteroppgave, og den er skrevet over ett semester. Retningslinjene krever at den har et omfang på 50 sider, et aspekt som har gjort at jeg har vært nødt til å begrense meg med tanke på teorien. Jeg har valgt ikke å legge mye vekt på psykologiens plass i eventyranalysen, da dette har blitt utførlig gjort av Vivi Edström, først og fremst i hennes *Astrid Lindgren och sagans makt* (1997). Mitt hovedmål med denne oppgaven er å lese de fire tekstene med nye ”sjangerbriller”, med større utgangspunkt i fantastisk barnelitteraturteori enn hva som tidligere har blitt gjort.

2. Forskningsoversikt

2.1 Tidlig mottakelse

Olle Holmberg har i sitt verk *Skratt och allvar i svensk litteratur* fra 1963, dedikert et kapittel til Astrid Lindgrens forfatterskap. Kapittelet har tittelen: "Astrid Lindgren, låtsandet och det ensamma barnet". Her skriver han om *Sunnanäns* ambivalente status: "För barn men lika mycket för vuxna är likaledes boken Sunnanäng [sic] skriven" (Holmberg 1963: 219). Han stiller seg undrende til bruken av eventyrmotiv, men konstaterer at de er til stede i samlingen: "Den andra berättelsen i boken har en folksagotitel, vilket är ovanligt hos Astrid Lindgren" (Holmberg 1963: 220). Holmberg bruker gjennomgående ordet "berättelsene", og ikke "sagorna", når han omtaler fortellingene.

Barnelitteraturviteren Göte Klingberg nevner *Sunnanäng* i boken *De främmande världarna i barn- och ungdomslitteraturen* fra 1980. Han skriver blant annet i sitt kapittel om folkesagn: "Ett svenskt exempel på en återberättad eller imiterad folksägen är "Tu tu tu!", en av novellerna i Astrid Lindgrens *Sunnanäng*" (Klingberg 1980: 79). Han plasserer altså fortellingen som et eksempel på et imitert sagn, men kaller den likevel en novelle.

2.2 *Sunnanäng* som fantastisk verk

Adolfsson, Eriksson og Holm skriver i boken *En bok om Astrid Lindgren* (1977) under avsnittet "Astrid Lindgrens fantastikk":

Det gemensamma grundmönstret för dessa berättelser är: innledningsvis skildras barn som lever i en bristfull verklighet, på gränsen till det outhärdliga; barnen inträder i det fantastiska, vilket inte har någon annan korrespondens med deras tidigare erfarenhet än dagdrömmens önskeuppfyllelse; slutet innebär ingen återknytning till verkligheten (t.ex. [...] titelberättelsen i *Sunnanäng*) eller ger återknytning via miraklet (t.ex. de övriga berättelserna i *Sunnanäng*) (Adolfsson m.fl. 1977: 45).

De vektlegger dermed det fantastiske som det viktigste sjangertrekket til verket, og kaller fortellingene "berättelser". Også Åsfrid Svensen nevner tittelfortellingen fra *Sunnanäng* i kapittelet om fantastisk litteratur i sin store bok om barnelitteraturteori *Å bygge en verden av ord* (2001):

Ann Swinfen regner med det hun kaller parallelle univers som en egen type sekundære univers i fantastiske fortellinger. [...] Swinfen nevner visjons- og drømmeverdener som eksempler på parallelle univers. Et nordisk eksempel kan her være Astrid Lindgrens "Sunnanäng", en historie om barn som lever i slit og sult i fattigdommens dager" (Svensen 2001: 71).

2.3 Eventyrforskerne

Hans Holmberg utga i 1988 *Från prins hatt til Prins Mio*, om eventyrsjangerens utvikling. Her nevner han fortellingene i *Sunnanäng*. Han mener at Astrid Lindgrens inspirasjon til å skrive eventyr kommer fra eventyrbølgen i Sverige rundt århundreskiftet 1900. Han skriver: ”Det är först med Astrid Lindgrens sagoproduktion som tiden för sagans återkomst är inne; inte med oförändrad form och innehåll utan som en traditionsmedveten vidareutveckling som känns naturlig för vår tid och föreställningsvärld” (Holmberg 1988: 70).

I følge Hans Holmberg finner Lindgren sin egen eventyrsjanger: ”Sagodrag och normalverklighet smältes samman till en ny värld i vilken gränserna för det möjliga, det som kan inträffa, har utvidgats” (Holmberg 1988: 70). Han skriver også om tekstenes ambivalens. Han kaller de to perspektivenes sameksistens, den voksne og barnets i et Lindgreneventyr, et ”kompositionellt särmärke” (Holmberg 1988: 71):

”AL vet att hon skriver för barn som gärna vill tro på att det sagolika sker. Att beröva dem den tron genom någon form av illusionsbrytning [...] är henne främmande. Med lätt hand och säker konstnärlig känsla flätar hon samman sagodrag och normalverklighet, och de brasklappar som finns där är valigen väl gömda. Det är som sagt den vuxne som upptäcker dem” (Holmberg 1988: 71).

Holmberg stiller seg kritisk til i karakteristikken av *Mio, min Mio*, som er nært beslektet med *Sunnanäng*, som fantastisk fortelling, selv om verket omhandler to verdener med et magisk forbindelsesledd mellom seg. Holmberg mener imidlertid at Lindgrens fantastiske verden skiller seg fra for eksempel Narniabøkene gjennom at ”de två världarna hålls samman till en enhet genom en inneboende, sammanhållande och enhetlig struktur. De är existensiellt relaterade till varandra på ett djupare plan än som är vanlig i den fantastiska berättelsen” (Holmberg 1988: 83).

Forfatteren Margareta Strömstedt er kanskje den viktigste Lindgren-biografen. Hun har skrevet *Astrid Lindgren – En levnadsteckning*, som ble gitt ut først i 1978 og i nytt opplag i 1999. Strömstedt omtaler konsekvent fortellingene fra *Sunnanäng* som ”sagor”. I følge Strömstedt var *Sunnanäng* det første verket i Astrid Lindgrens forfatterskap hvor hun for alvor gikk bort fra forankringen i trygghet, latter, lek og moro.

Men inte förrän hon vågade gå djupare in i sig själv och möta sina egna mörkare känslor fick hennes författerskap sin särprägel, den oerhört starka känslomässiga intensiteten, svängningarna mellan hänryckning och sorg, rädsla och övermod. Först med sagosamlingen ”Sunnanäng” (sic) 1959 gav hon sig oförbehållsamt hän åt de känslor hon i så många år hållit tillbaka” (Strömstedt 1999; 244).

Vivi Edström har brukt størst plass på *Sunnanäng*-fortellingene i sitt verk *Astrid Lindgren och sagans makt* fra 1997. Her introduserer hun Astrid Lindgren som ”sagodiktaren” (Edström 1997: 13). Hun vil med boken forklare hvordan eventyret blir et instrument for Lindgrens livsvisjon, og forklarer: ”Astrid Lindgren betraktar jag som en stor förnyare av sagan – som skaparen av vår moderna saga” (Edström 1997: 15). Edström mener *Sunnanäng* har blitt underkjent som verk siden utgivelsen: ”*Sunnanäng* är en av 1950-talets viktigaste böcker alla kategorier. Men den har skymts av Astrid Lindgrens övriga sagodiktning och hamnat utanför de gängse litterära kretsloppen” (Edström 1997: 17).

Edström mener at det er eventyrets makt over fortellingene som bestemmer sjangeren. Hun skriver imidlertid at Lindgren med verket videreutvikler den tradisjonelle eventyrkunsten: ”Sagorna öppnar porten för det indre kaos, det svarta som den äldre sagotraditionen sällan vågade visa [...] På sagans urgamla vis berättar AL också om godhetens hopp och skönhetens läkedom” (Edström 1997: 111). Hun vektlegger dermed også *Sunnanängs* psykologiske aspekter. Eventyrene i *Sunnanäng* er mer finslippte enn de tradisjonelle folkeeventyrene: ”Sagan får mer ljus och framför alt mer mörker, den får en hetare puls och en djärvare form” (Edström 1997: 37). Edström nevner Fridtjuv Bergs samling av *Svenska folksagor* og særlig folkeeventyrene ”Prins Hatt under jorden” og ”Lilla Rosa och Långa Leda” som store inspirasjonskilder for Lindgrens eventyrdiktning. Hun setter fokus på hvor viktige nasjonalromantiske eventyr var for datidens samfunn da Lindgren vokste opp. Disse eventyrene var fulle av moralisme, klisjeer og nostalgi. Hun bruker begrepene ”mer fantastisk” og ”mer realistisk” for å beskrive Lindgrens eventyrdiktning i kontrast til de tradisjonelle eventyrene: ”Hon lämnar skriftspråkstonen och använder direkta, muntliga tonfall mer än som är vanligt i äldre sagor [...] Hennes diktning är i själva verket en hyllning till sagan, till dess makt att fånga tillvarons ögonblick och inneboende skönhet” (Edström 1997: 17). Hun innrømmer at *Sunnanäng* mangler flere typiske eventyrtrekk, og at Lindgren i forhold til tidligere verk

”lämnar de typiske sagoelementen – det handlar inte längre om rosengård, slott eller prins. Inte heller finns någon direkt sagointrig även om hon alltså arbetar med sagans struktur, den typiska bågen från mörker till befrielse. Själva spelet mellan svärta och ljus, armod och glädje blir här det centrala. Ty i *Sunnanäng* är det i ännu högre grad än i *Mio, min Mio* fråga om berättelser som lever genom språkets egen makt. Eller låt oss säga: sagans makt” (Edström 1997: 109).

3. Teorigrunnlag

3.1 Barnelitteratur og sjangre

Er barnelitteraturen en sjanger i seg selv? Nei, i følge barnelitteraturforskeren Maria Nikolajeva: ”Børnelitteratur er imidlertid ingen genre, hvis vi med genre mener en type af litterære tekster med tydelige, definerbare genkommende trekk” (Nikolajeva 2001: 13).

Hvor står da barnelitteraturen i forhold til de klassiske definisjonene på sjanger?

Et interessant spørsmål er, om børnelitterære genrer er annerledes end genrerne inden for den almene litteratur. Jeg [...] nøjes med at konstatere, at antikkens inndeling i genrerne epik, lyrik, og drama aldrig har været aktuell for børnelitteraturen, som er opstået langt senere. Romanen som genre er en alt for omfattende kategori til at anvendes på børnelitteraturen. Muligvis kan børnelitterære genrer sammenlignes med populærlitteraturens: kærlighedshistorie, krimi, thriller, gyser, science fiction (Nikolajeva 2001: 14).

Likevel har ”barnelitteratur” festet seg som sjangerbegrep. Åsfrid Svensen skriver i sitt barnelitteraturteoriske verk *Å bygge en verden av ord* fra 2001 at barnelitteraturen ikke kan regnes som en sjanger i seg selv: ”Perry Nodelman oppfatter barnelitteratur som én sjanger – en oppfatning som få vil være enige i. Han legger vekt på fellestrekk som han mener dominerer barnelitterære tekster [...] Han ser da bort fra at barnelitteraturen har en mengde undersjangrer” (Svensen 2001: 54). Nikolajeva er enig i at denne kategoriseringen er problematisk: ”Desværre betrakter også flere etablerede internationale børnebogs eksperter børnelitteratur som en ensartet og statisk genre, og de ignorerer dermed både børnelitteraturens variation og dens dynamiske, ekspansive utvikling gjennom de seneste årtier” (Nikolajeva 2001: 13)

Som vi har sett, er flere forskere enige om at *Sunnanäng* har en ambivalent status. Og særlig gir bokens første fortelling, ”Sunnanäng”, en helt egen mening for voksne. Men jeg må likevel ta hensyn til at *Sunnanäng* er utgitt som barnebok, og behandle den som nettopp dét. Nikolajeva skriver: ”Med børnelitteratur mener jeg litteratur skrevet, udgivet, markedsført og formidlet av eksperter med barn som deres væsentligste publikum” (Nikolajeva 2001: 14).

Åsfrid Svensen skriver at sjangerbegrepet ofte brukes for klassifiserende: ”Den enkelte teksten plasseres i den skuffen der den synes å høre hjemme, ut fra slektskap med andre tekster i samme skuff. Men skuffeinndelingen er mangelfull, for så vidt som én tekst svært ofte har trekk av flere sjangrer” (Svensen 2001: 53). For denne oppgavens kontekst er sjangerbegrepene ”eventyr” og ”fantastikk” de mest sentrale, og disse blir stående i motsetning til realistiske bøker. Men som vi skal se, er ikke disse termene helt uproblematiske å bruke i en barnelitterær sammenheng. Og definisjonene blir satt på prøve. Er en bok

fantastisk når de fantastiske innslagene fra et realistisk synspunkt kan leses som fantasi? Den svenske litteraturforskeren Ying Toijer-Nilsson bruker et Lindgrensk eksempel for å forklare denne problematikken: ”Men gränsdragnigarna kan ibland vara så svåra och genreglidnigarna så invecklade att en och samma bok har betraktats både som ett i grunden realistiskt verk och som det mest typiska svenska utflödet av fantasytraditionen, nämligen *Bröderna Lejonhjärta*” (Toijer-Nilsson 1981: 139). Denne problemstillingen blir aktuell for analysen av tekstene i *Sunnanäng*.

3.2 Eventyr og sagn

Eventyrsjangeren innebefatter både folkeeventyret og kunsteventyret. ”Folkeeventyret er en fortelling med overnaturlig innhold som har levd i muntlig tradisjon uten navngitt forfatter. Folkeeventyret kan inndeles i dyreeventyr, skjemteeventyr og ”egentlige eventyr” (undereventyr)” (Lothe m.fl. 2007: 59). Sistnevnte eventyrtype blir viktigst for denne analysen. Et vanlig trekk her er reisemotivet, helten må ut i verden, blir satt på prøver, og får hjelp på veien. I både Norge og Sverige fikk eventyrene en storhetstid under den nasjonalromantiske perioden, da de ble samlet inn og utgitt i samlinger for å styrke en nasjonal identitet.

Hans Holmberg mener at folkeeventyrene er roten til moderne kunsteventyr som er skrevet for barn. Han gjør i *Från prins Hatt till prins Mio* (1988) en sammenligning, og peker på flere trekk som forener de svenske folkeeventyrene med senere utgitte kunsteventyr. Når eventyr har levd på folkemunne i mange generasjoner, finslipes de, og blir bedre og bedre. De får dermed en episk form som kunsteventyrene har adaptert. Begge typer eventyr kjennetegnes ved at de er moralistiske: ”Sagan tar parti för den underslägne, den orättvist behandlade. Den fattige och förtyckte står till sist med den rikaste livslyckan” (Holmberg 1988: 26). Helten i eventyret skal være et forbilde, og eventyrets tema er underliggende alltid kjærlighet. Verdensbildet er magisk; vi ser undre, forvandlinger og magiske egenskaper.

Eventyret fortier ikke vanskeligheter, men viser at disse kan overvinnes. Det er nødvendig for den oppvoksende helten å forlate foreldrehjemmet og gå ut i verden for å finne seg selv og sin egen rolle. Og eventyret ender lykkelig: ”Ofta är det de tristaste miljö- och personförhållandena som sagan inverterar. Är det förvandlingar som onskans makter står bakom, så är dessa aldrig definitiva, det finns alltid en återförvandling til den rätta gestalten i slutet” (Holmberg 1988: 29). Magisk og naivt er eventyrets rike; eventyret skal ha et optimistisk grunnsyn.

I følge Holmberg ble folkeeventyrene utviklet under det han kaller menneskehetens barndoms- og uskyldstid: ”Dock härskade dualismen, ont och gott, ljus och mörker som en evig kontrastprincip, som endast momentant upphävdes genom det lyckliga slutet och häxans förgörande” (Holmberg 1988: 28). Disse kontrastene har fulgt med inn i kunsteventyrtradisjonen. Mennesket er den viktigste makten i eventyrene, i motsetning til i religionen: ”I kristendomen är det Gud själv som i Kristi gestalt befriar och återlöser den forlorade skapelsen – i folksagan är det människan själv” (Holmberg 1988: 13).

Som tidligere nevnt kommer jeg ikke til å bruke mye plass på eventyrenes psykologi. Likevel må Bruno Bettelheim nevnes. Han skriver i *The uses of Enchantment* (svensk *Sagens förtrollande värld*) fra 1979 om fantasiens forløsende kraft i eventyrene. Eventyret gir i følge Bettelheim barn en terapeutisk verdi gjennom psykiske prosesser:

Freuds ordination till människan är att hon måste kämpa modigt mot till synes överväldigande odds för att få ut någon mening med sin tillvaro. Precis så lyder det budskap som folksagorna i många former förmedlar till barnen: man kan inte slippa undan hårda strider i livet, de ingår i vår mänskliga tillvaro – men om man inte väjar utan tappert möter oväntade och ofta orättvisa prövningar, kommer man att övervinna alla hinder och till slut stå som segrare” (Bettelheim 1989:14)

Bettelheims verk bidro til å endre kritikken mot eventyr og fantastisk litteratur som lite stimulerende og utviklende for barn, og skapte en ny og mer respektfull holdning til disse sjangerne.

Anette Steffensen har skrevet om eventyret som sjanger i boken *Nedslag i børnelitteraturforskningen* fra 2001. Hun har en mer distansert tilnærming til eventyret og menneskets utvikling. I følge Steffensen er folkeeventyret først og fremst karakterisert ved dets anonymitet. Vi vet ikke når og hvor handlingen finner sted, og personene er typer og ikke individer. Helten utvikler seg ikke: ”Eventyrhelten er [...] helt uten individuelle træk, hendelsesforløpet har ingen indflydelse på hans personlighed, idet han fra starten er færdigutviklet. I modsætning hertil står romanhelten, da denne netop udvikler sig parallelt med hendelsesforløbet” (Steffensen 2001: 74). Hun skriver om eventyrets underholdningsverdi kontra seriøs tematikk: ”Eventyr er fiktion og har først og fremmest været tænkt som underholdning, men der ligger en mening og et bestemt menneskesyn gemt i eventyret” (Steffensen 2001: 65).

Eventyret har en naturlig magi som det ikke stilles spørsmålstegn ved: ”Der er en magisk verden iboende i eventyret, idet der optræder magiske genstande og forekommer magiske hænder. Det magiske er en naturlig ting og er ikke med til at skabe forundring

eller forvirring” (Steffensen 2001: 65). Det siste punktet skaper et skille mellom eventyrsjangeren og deler av den fantastiske litteraturen.

Vladimir Propp har satt et tydelig preg på eventyrforskningen. Han undersøkte i 1928 hundre russiske folkeeventyr og fant en gjennomgående struktur som han delte inn i 31 funksjonsenheter. Han skriver selv om metoden: ”I devised a very simple method of analyzing wondertales in accordance with the characters’ actions – regardless of their concrete form” (Propp 1984: 70). Han understreker at funnene gjelder undereventyr spesielt, og skriver: “It turned out that other plots were also based on the recurrence of functions and that all wondertale plots consisted of identical functions and had identical structure” (Propp 1984: 70). Litteraturforskeren Peter Gilet simplifiserer Propps funksjoner i *Vladimir Propp and the universal folktale* (1998). I følge Gilet er de fem viktigste funksjonene følgende:

1. “The initial situation – this sometimes involves a lack and sometimes concerns a fault, either in the hero or in that person’s entourage”
2. “Interaction with the helper – the helper is defined as that person who meets the hero early in the story (...), and who forms a bond of some sort with the hero and who aids”
3. “Interaction with the prince(ss): This person may be defined as the (often unwowed) object of the hero’s quest”
4. “Interaction with the adversary: All meaningful contact with the dominant being of the Other World, the main opponent of the hero there”
5. Return of the hero: The hero returns to the normal world, acquires wealth, position and power, and marries the prince/ss. (Gilet 1998: 55-56)

I følge funksjonene, må eventyret innledes av en feil eller mangel, og helten må reise hjemmefra og ut i verden. Helten får en hjelper, han har et mål for å utføre oppgaven sin, og han må takle motstand(ere). Funksjonene danner en hjemme-borte-hjemme-struktur i eventyret.

Propps funksjoner sier noe om folkeeventyrene generelt, og behandler ikke sjangeren som barnelitterær. Nikolajeva stiller seg kritisk til å i det hele tatt kalle folkeeventyret en undersjanger av barnelitteraturen:

En observation, der bliver med at forbavse mig, er, at man regner folkeeventyr som en genre inden for børnelitteraturen, samtidig med at det er almindelig kendt, at folkeeventyrene ikke blev fortalt specielt for børn, og, i det minste ud fra en nutidig synsvinkel, er særdeles dårlig egnede som læsning for børn, både på grund af omfattende indslag af vold og sex og på grund av de holdninger, de videregiver. At bearbejdede folkeeventyr i perioder er blevet betragtet som egnet læsning for unge mennesker, er en anden sag. (Nikolajeva 2001: 14)

Å hente inn motiver fra folkeeventyrene er for øvrig svært vanlig i barnelitteraturen. Særlig gjelder dette de fantastiske fortellingene, som jeg vil komme tilbake til.

Eventyret skiller seg fra folkesagnet. I følge Åsfrid Svensen er sagnet preget av å være mer realistisk enn eventyret: ”Sagn liksom myter kan ha en et preg av dypt alvor. Eventyr derimot er fargerike og spennende morskapsfortellinger, hevet over alle sannsynlighetskrav” (Svensen 2001: 63). Hun plasserer dermed eventyret mer som en underholdningssjanger, sterkt stilisert, ”med markante gjentakelser og kontraster” (Svensen 2001: 63). Forskjellen mellom eventyret og sagnet, mener hun, ligger blant annet i hvordan de slutter: ”Eventyra er blitt oppfattet som fiksjon og underholdning, og de ender alltid godt, mens sagnene ofte forteller om mennesker som blir trukket i undergangen i sitt møte med vettene” (Svensen 2001: 63). En annen vesentlig forskjell er at der eventyret har et tidløst preg, er sagnet mer virkelighetsnært, og kan ofte være steds- og tidsfestet. ”Sagnet har sterkere drag av realisme, og står hverdagen nærmere: Vi møter navngitte personer [...] og sagnet forteller gjerne om én uforklarlig hendelse som personene kom ut for” (Svensen 2001: 63). Vi distingverer gjerne mellom naturmytiske sagn, historiske sagn og opphavssagn. De naturmytiske sagnene handler ofte om møtet mellom mennesker og de underjordiske eller andre overnaturlige makter. Historiske sagn omhandler bestemte personer og hendelser, og ofte historiske, for eksempel kongelige personer. Opphavssagnet er nært beslektet med det historiske sagnet, og forklarer opphavet til navn, skikker og lokale naturformasjoner.

3.3 Fantastisk litteratur

Litteraturvitenskapelig leksikon gir følgende definisjon på fantastisk litteratur:

”Samlebetegnelse for litteratur som på ulike måter bryter med konvensjonelle oppfatninger av hva som er sannsynlig. Herunder fabellitteratur – science fiction – eventyr – sagn, mytiske fortellinger – fantasy” (Lothe m.fl. 2007: 61). I følge denne definisjonen blir fantastisk litteratur en samlebetegnelse, en paraply for flere undersjangre. Dermed blir ikke den fantastiske fortellingen nødvendigvis en motsetning til eventyret, men heller en overordnet sjanger. ”I nyere fantastiske fortellinger viskes skillelinjene ut mellom myte, sagn- og eventyrimpulser, men trekk fra den ene eller andre sjangeren kan dominere” skriver Åsfrid Svensen (2001: 63). Det var i følge Lothe m.fl. Tzvetan Todorov som introduserte begrepet ”fantastisk litteratur”:

Den rene fantastiske sjangeren kjennetegnes ifølge Todorov av at leseren ikke vet hvorvidt det finnes en rasjonell forklaring på de merkelige hendelsene som blir skildret, eller om hendelsene må forstås som overnaturlige. Den fantastiske sjangeren er avhengig av en slik ambivalens, eller ”nøling” på leserens vegne. Dersom

referanseproblemet blir løst rasjonelt, for eksempel ved at de irrasjonelle hendelsene viser seg å være resultatet av en drøm, er teksten ”uhyggelig” og ikke ”fantastisk” (...) Dersom det dreier seg om overvirkelige makter – da er teksten heller ikke fantastisk, men vidunderlig (Lothe m.fl. 2007: 62)

Svaret på spørsmålet om en tekst er fantastisk eller ikke ligger altså, i følge Todorovs teori, hos leseren. ”The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions: either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of imagination [...] or else the event has indeed taken place” (Todorov 1975: 25). Kun dersom leseren ikke klare å bestemme seg, er teksten fantastisk. Men begrepet har blitt diskutert siden Todorovs definisjon. Svensen refererer til den franske litteraturforskeren Irene Bessi  re¹, som framhever det fantastiske som det umulige: ”det fantastiske [er] det som er i strid med enhver lovmessighet, både naturens lovmessighet OG den lovmessighet vi møter i religion eller folketro”. Mytisk-eventyrlige fortellinger, som i stor grad har motiver fra folketroen, er alt   ikke fantastiske (Svensen 2001: 59). I Svensens egne framstilling er både de umulige, uhyggelige og vidunderlige fortellingene fantastiske, uansett om det eksisterer noen tvil hos leseren eller ikke.

”Fantasy” og fantastisk litteratur er begreper som ofte blandes: ”Enkelte kritikere bruker betegnelsene fantastisk litteratur og fantasy om hverandre, men i norsk sammenheng er det vanligere    betrakte fantasy som en undergruppe av fantastisk litteratur” (Svensen 2001:). High fantasy kjennetegnes ved at den har en avsondret og oppdiktet verden.

For Nikolajeva er ikke plasseringen av fantastikk som egen sjanger ukomplisert. Hun ser at magien oftere blir et virkemiddel enn den definerer sjangeren:

Vi er nu n  et til den måske mest komplicerende genreinndeling inden for børnelitteraturen, inndelingen av b  rneb  ger i fantasi og realisme. Fantastiske fortællinger (eller fantasy) er altid i børnelitteraturen blevet betragtet som en specifik genre, mens man inden for den øvrige litteratur sjældent udskiller bøger med overnaturlige indslag som et fort  llerteknisk element. Der findes kun få grundlæggende forskelle mellem rendyrkede sp  ndingsb  ger og fantasyb  ger, og den magi, som vi finder i de sidstnævnte, er oftest netop et fort  lleteknisk grep” (Nikolajeva 2001: 16).

Likevel har termen fantastisk fortelling festet seg som egen sjanger. Den svenske litteraturforskeren Ying Toijer-Nilsson stiller seg kritisk til    kalle en tekst fantastisk dersom fantastikken er resultatet av et barns fantasi eller dagdrømmer. Hun mener at Lindgrens fantastiske forfatterskap skiller seg ut fra en fantastisk tradisjon med fantasiverdener som har en objektiv realitet.

¹ Originalteksten er kun utgitt på fransk

Att leva på flera plan är ett sätt att överleva, att komma till rätta med sin verklighet, ty verkligheten består inte bara av materiella ting. Sagan ställs i verklighetens tjänst och *kan* ges en realistisk förklaring. Här ligger, synes det mig, den avgörande skillnaden mellan Astrid Lindgren och en författare som C S Lewis (Toijer-Nilsson 1981: 145).

Hun skriver at Lindgren skriver flotte eventyr, men at de egentlig handler om barns fantasier, og dermed ikke kan defineres som fantastisk.

Svensen skriver i *Den fantastiske barnelitteraturen* fra 1982 at fantastisk litteratur, med sin distanse til hverdagen, gjør det mulig å ta opp pinefulle problemer. Ofte omhandler tekstene uønskede barn som ønsker å være velkommen i en familie eller i en annen gruppe.

Den fantastiske litteraturen åpner for to forskjellige måter å takle det vonde på.

Dette er et mønster vi ofte møter i fantastisk diktning: Når det ignorerte og fortrenget er holdt ute lenge nok, bryter det ødeleggende inn over normalvirkeligheten. De avviste kreftene kan tre fram som demoniserte som følge av fortrenningen, [...] men de kan også bære kimen i seg til alternativ, utopisk virkelighet. (Svensen 1982: 30)

Disse to måtene å takle problemer på, viser seg ofte gjennom forskjellige fantastiske sjangertradisjoner, som jeg kommer tilbake til. Svensen understreker at fantastiske virkemidler kan ha en samfunnskritisk funksjon. Dette er ofte tilfelle i litteratur for voksne, men trolig ikke like ofte i barnelitteratur.

Hva slags forhold har så leseren til det fantastiske?

[Leserne] godtar det umulige og det sterkt usannsynlige som realiteter innenfor fiksjonen og bare der. Fantastisk diktning innebærer alltid et spill med illusjoner som leserne deltar i fordi de kjenner spillereglene. Lesere som ikke kjenner spillereglene, dvs. ikke er fortrolig med den late-som-leiken som fantastisk diktning er, vil enten bli skremt av den eller avvise fortellingen som tøv. Men de som først har lært spillereglene, og det gjelder så vel barn som voksne lesere, kan oppleve en "willing suspension of disbelief" og tro på det fantastiske så lenge de leser, men med en underliggende bevissthet om at dette er fiksjon." (Svensen 1982: 23)

De fleste leser altså tekster med overnaturlig innhold som fiksjon, men "godtar" handlingen som virkelighet innenfor konteksten.

3.4 To tradisjoner innenfor fantastisk litteratur

Svensen deler den fantastiske litteratursjangeren i to ulike tradisjoner. I den ene tradisjonen kan vi plassere heroiske fantastiske fortellinger, eller mytisk-eventyrlige fantastiske fortellinger. "High fantasy" og "Heroic fantasy" er undersjangre av denne typen fantastiske fortellinger. Folkediktningens preg på tradisjonen ligger i navnet "mytisk-eventyrlig". Tradisjonen er basert på "Myter, sagn, eventyr og fabler. Motiver og komposisjonsgrep er hentet fra folketro og muntlig tradisjon" (Svensen 2001).

I Heroic fantasy har hovedpersonen ofte et forutbestemt kall, eller en oppgave, å utføre. Oppgaven ”koster en lang og vanskelig innsats med store ofre, og krever helteegenskaper som tapperhet, utholdenhet, styrke og snartenkthet” (Svensen 2001: 70). Handlingen i den mytisk-eventyrlige fantastiske fortellingen finner enten utelukkende sted i en annen, avsondret verden (high fantasy), eller den medfører en reise fra normalvirkeligheten til en annen verden. Parallele univers sees på som en egen type sekundære univers i fantastiske fortellinger, disse universene ligger nærmere primærvirkeligheten.

Den andre tradisjonen innenfor fantastisk litteratur er den skrekkfantastiske fortellingen, også kalt den gotiske tradisjonen. Handlingen her finner som oftest sted innenfor en normalvirkelighet. ”Typisk for denne sjangertradisjonen er [...] at handlinga foregår i en hverdagslig og gjenkjennelig normalvirkelighet, der det fantastiske bryter inn så normaliteten blir satt ut av kraft, med uklarhet, forvirring og ofte angst som resultat” (Svensen 2001: 75). Sjangeren er også preget av forvandlinger, ofte av bisarr grad. Den skiller seg ut fra den mytisk-eventyrlige tradisjonen: ”Her ser vi altså ikke noe sekundært univers, og vi finner også lite av heroisme og klare motsetninger mellom godt og ondt” (Svensen 2001: 74). Fysiske lover settes ut av kraft, og ”sanser og fornuft mister sin troverdighet” (Svensen 2001: 75). Felles for denne typen fortellinger er ofte barn som har det vondt, og som ikke får utløp for problemene sine i en utopisk verden, men i stedet gjennomgå en vond forvandling. ”I disse bøkene springer dermed fantastikken ut av en situasjon med preg av mangel, savn, uro, smerte – og dyp ensomhet” (Svensen 2001: 76). Fantastikken kan ses som ”symbolske uttrykk for flokete, uhåndgripelige eksistensielle, psykiske og sosiale problemer, som ikke finner noen løsning innenfor etablerte forståelsesformer i det moderne samfunnet” (Svensen 2001: 79).

Flere momenter er like for begge sjangertradisjonene: ”I begge kategorier finner vi motiver som brudd på naturlovene, utvisking av grenser mellom sinn og omverden, dyr og menneske, levende og dødt; vi finner uforklarlige hendelser og gåtefulle skikkelser, og vi finner fantastiske innslag som speiler personenes angst og savn og drømmer” (Svensen 2001: 80). Den fantastiske litteraturen skal ha sterke innslag av realisme, og uansett hvilken kategori den tilhører skal fysiske forhold være forståelige og gjenkjennelige. Av de to tradisjonene har den mytisk-eventyrlige litteraturen størst omfang.

3.5 Ambivalent lesning av barnelitterære tekster

Monika Røed skrev i 2002 en hovedoppgave om *Bröderna Lejonhjärte* som ambivalent tekst. Hun skriver: ”Litteratur for barn er en av de ytterst få litteraturformer som er skrevet av en annen gruppe mennesker enn den gruppen den i utgangspunktet primært skal være rettet mot”

(Røed 2002: 3). Dette faktum fører med seg spørsmålet: "Hvordan kan en barnebok være tom for referensielt innhold for den voksne leseren, når disse bøkene skrives av voksne?" (Røed 2002: 4). Barnelitteraturen blir ambivalent når den henvender seg til to lesegrupper samtidig, den voksne leseren og barnet.

Den israelske litteraturforskeren Zohar Shavit var den som, i 1986, startet diskusjonen om barnelitteraturens ambivalente status: "Kun ved å henvende teksten både til barn og voksne og så late som om den er for barn kan forfatteren muliggjøre at teksten aksepteres i to systemer" (Shavit 1997: 102). Forfatteren ønsker å nå et bredere publikum ved å sikre seg de voksnes anerkjennelse, og at den egentlige adressaten til gode barnebøker er de voksne. "Den ambivalente teksten har en psevdoadressat og en virkelig adressat. Barnet, den offisielle leseren av teksten, er ikke ment å skulle oppfatte den fullt ut; barnet er et påskudd for teksten mer enn dens virkelige adressat" (Shavit 1997: 106). Shavits teori provoserte og skapte debatt. Harald Bache-Wiig gjør i artikkelen "Den dobbelte stemmen i barnelitteraturen" (1996) rede for reaksjonene på denne teorien.

For barna er det mulig å la seg fascinere av de raskt vekslende magiske og fantastiske hendelsene, å få tatt i bruk sin barnlige, naive forestillingskraft. For den voksne får teksten sin fascinasjonsverdi i kraft av en forteller som boltrer seg i mange slags modaliteter: ironisk, sentimentalt og vittig og slik åpner mot et dypereliggende, "voksent" bevissthetsnivå uten at det ødelegger leken for barnet. (Bache-Wiig 1996: 188)

Teksten gir således like mye glede for begge adressater, og treffer begge lesertypene. "Jeg må si jeg har atskillig mer sans for at de to leserinstansene på denne måten får gresse på samme mark, enn for Shavits skarpsindige halve utvisning av barnet i det hun mener er all-aldersbøker med et 'pseudo-' foran" (Bache-Wiig 1996: 188)

Nikolajeva gjør rede for Barbara Walls teori om barnelitteraturens adressater. Teorien "skelner mellom dobbelt tiltale (double address) i negativ betydning (jf. 'dobbeltmoral') og samtidig eller jevnbyrdig tiltale (dual address) i positiv betydning. Dobbelt tiltale, hvor forfatteren hen over barnets hoved taler til en voksen, hører barnebogens fortid til" (Nikolajeva 2001: 22). Når forfatteren henvender seg til en dual address, kan en voksen leser plukke opp aspekter som barn ikke ser, men opplevelsen blir likevel ikke mindre verdifull for barnet: "Til en viss grad tror jeg det kan være interessant og givende å lete etter to leserinstanser, to typer implisitte lesere i enkelte barnelitterære tekster. Og da tenker jeg [på] slike tekster som treffer de to menneskeslagene med samme kraft, hvor begge nivåer er like primære" (Bache-Wiig 1996: 189).

Astrid Lindgren har selv uttalt: "Nej, jag vill inte skriva för vuxna. Jag vill skriva för en läsekrets som kan skapa mirakel. Bara barn skapar mirakel när de läser" (Edström 1992:

21). Men like fullt har *Sunnanäng*-tekstene flere referanser og tolkningsmåter som går barn hus forbi:

At Lindgren skriver for barn, utelukker ikke, som vi har sett, at en voksen instans gjør seg gjeldende i teksten. [...] Hun bruker hele følelsesskalaen sin når hun forteller om barn, eller rettere sagt, hun bruker sin doble innsikt: Minnet om hvordan det er å være barn, blir kombinert med det voksne menneskets erfaringsområde” (Røed 2002: 34).

En voksen barnebokforfatter kan ikke komme unna at hun er nettopp voksen og erfaren. Men hensynet til barnet er fortsatt viktigst, så lenge forfatteren henvender seg til en dual address.

3.6 Den voksne leseren og den barnslige leseren

Når vi søker å lese en tekst ambivalent, snakker vi om en voksen og en barnslig leser. Men, som Toijer-Nilsson skriver, ”Tolkningen ligger hos läseren, men det är inte givet att gränsen mellan olika uppfattningar går just mellan barn och vuxen” (Toijer-Nilsson 1981: 141). Noen barn kan oppfatte voksenperspektivet, og omvendt. Og den ene løsningen utelukker ikke nødvendigvis den andre: ”det som åpner seg for barnet, og dét som voksenleseren *dessuten* får øye på, ligger ikke på kollisjonskurs. Det er heller snakk om perspektiver som utfyller hverandre”, skriver Bache-Wiig (1996: 195). Røed skriver: ”Tekstens essensielle og filosofiske tema hentes frem av begge lesergruppene, selv om barnslige lesere ikke har samme evne til å artikulere de tematiske aspektene” (Røed 2002: 95).

Hvor går skillet mellom den barnslige og den voksne leseren? ”Skillet går ikke på alder, men også på lesererfaring, erfaring generelt og språklige referanser” (Røed 2002: 5). Når vi snakker om voksne og barnslige lesere opererer vi egentlig med betydningene erfaren/reflektert og uerfaren/ureflektert leser.

Jeg har ikke i denne oppgaven foretatt noen konkret leserundersøkelse. Når jeg analyserer tekstene, gjør jeg det konsekvent fra en voksen lesers synspunkt. Når jeg skriver isolert om en dobbel lesning av tekstene, kan jeg derfor bare anta hvilke momenter voksne lesere legger merke til som barn sannsynligvis ikke ser. Et barn med sitt erfaringsgrunnlag ser for eksempel ikke intertekstuelle referanser. Barn har ofte god kjennskap til eventyr og myter, og er vant til å lese slike tekster med det Svensen som nevnt over kaller ”willing suspension of disbelief”. De ”tror” på tekstens hendelser innenfor en fiksjonsramme. Men de har liten erfaring med tolkning av tekster, og leser i større grad hendelser bokstavelig. I denne oppgaven blir det viktigste spørsmålet om tekstens ambivalens gjennomgående: Kan teksten funksjonelt, fra en voksen/erfaren lesers ståsted, forklares som fantasi og ikke virkelighet?

3.7 Novelle teori og magisk realisme

Jeg har i denne oppgaven valgt å vie liten plass til novellesjangeren, fordi den i liten grad hører hjemme i barnelitteraturens verden. Jeg kaller gjennomgående tekstene i *Sunnanäng* for ”fortellinger”. Like fullt nevner jeg novellesjangeren i analysen av ”Sunnanäng”. Novellens generelle kjennetegn er så forankret i litteraturvitenskapen at jeg ser liten grunn til å utdype disse ved hjelp av teori, men alle fortellingene i *Sunnanäng* oppfyller formelt novellekravene. Fortellingene er korte, de fokuserer på én viktig hendelse, har få personer med og går over et kort tidsrom. De følger også novellens typiske oppbygging, med en stigende spenningskurve, et vendepunkt og en løsning. Fortellingenes introduksjon er imidlertid lite typisk for novellenes ”in medias res”- begynnelse. Handlingenes utgangspunkt og karakterenes bakgrunn blir grundig introdusert.

I noveller ser vi ofte magiske virkemidler. ”Magisk realisme” har blitt en utbredt betegnelse for å beskrive en i grunnen realistisk verden som blir invadert av det overnaturlige:

Samlebetegnelse for en litterær uttrykksform som bl.a. kjennetegnes av rasjonalisme kombinert med mystikk og sidestilling av det naturlige med det overnaturlige. Enkelte teoretikere avgrenser betegnelsen til latin-amerikansk litteratur, mens andre mener at begrepet beskriver alle tekster som avviker fra realistisk fremstilling [...] Delvis i motsetning til fantastisk litteratur presenterer ikke magisk realistiske tekster det overnaturlige som problematisk, men sidestiller det snarere med det rasjonelle på en selvfølgelig måte. (Lothe m.fl. 2007: 131).

Begrepet er forholdsvis trygt forankret i den latinamerikanske litteraturen. Og det fikk sitt internasjonale gjennombrudd på 1970-tallet, lenge etter at Astrid Lindgren utga *Sunnanäng*. Likevel kan det være interessant å se hva et slikt begrep gjør for verket, fra et voksent ståsted. Dersom vi flytter den magiske realismens tradisjonelle innflytelser fra muntlig-mytisk indiansk kultur til en nordisk kontekst, ser vi mange av de samme trekkene. Verket er preget av folkloristiske tradisjoner, nordiske naturbilder og nordisk historie. Og kanskje viktigst, magien slår inn i virkeligheten til mennesker som har problemer med å forholde seg til livets realiteter.

4. *Sunnanängs* plass i Astrid Lindgrens forfatterskap

Astrid Lindgrens forfatterskap er omfattende og allsidig. I denne oversikten har jeg valgt å kort presentere de verkene som jeg mener har en relasjon til *Sunnanäng*. Jeg tar utgangspunkt i de svenske utgivelsesårene, hentet fra Strömstedts biografioversikt (Strömstedt 2001: 410-411). Jeg har delt oversikten i to. Den første delen tar for seg de av Lindgrens verk som er helt realistiske. Den andre delen tar for seg Lindgrens fantastiske verk. Her skiller jeg mellom de fantastiske verkene som finner sted innenfor en normalvirkelighet som fantastikken bryter inn i, og dem som kan karakteriseres som mytisk-eventyrlige fantastiske fortellinger/ high fantasy.

4.1 Realistiske verk

I 1947 utga Lindgren *Alla vi barn i Bullerbyn*. Boken skildrer en idyllisk barndom, preget av masse lek og moro. Oppfølgere til boken kom i 1949 og 1952. En lignende idyllisert barndom sees i bøkene om Madicken (1960, 1976), men her sees et visst drag av sosial kritikk. (Madickens skolevenninne Mia kommer for eksempel fra et sosialt belastet hjem, og blir slått av læreren.) *Vi på Saltkråkan* fra 1964 omhandler Melker-barnas opplevelser på en paradisisk sommerøy. Felles for alle disse utgivelsene er det lekende barnets trygghet i en velfungerende familie. Spesielt spiller fedrene en viktig rolle, der de er omsorgsfulle, fantasifulle, og kjærlige. Den lykkelige barndommen som skildres i alle disse verkene, blir den rake motsetningen til den barna i *Sunnanäng* får.

Bøkene om *Lotta på Bråkmakargatan* (1961) og *Emil i Lönneberga* (1963, 1966, 1970) er nært beslektet med de ovennevnte bøkene. Her skildres mange morsomme situasjoner preget av idyll, lek, og trygghet. Men barna steller i større grad i stand ugagn og bråk, og stiller seg ofte i opposisjon til foreldrene sine. Lindgren har også skrevet spenningsbøker fra samtiden med gutter i hovedrollen, om *Mästerdetektiven Blomkvist* (1946, 1951, 1953), *Rasmus på luffen* (1956) og *Rasmus, Pontus och Toker* (1957).

4.2 Fantastiske verk

Den første boken om *Pippi Långstrump* ble utgitt i 1945. Handlingen her finner sted innenfor en normalvirkelighet, men Pippi har en overnaturlig egenskap; hun er sterk nok til å bære sin egen hest. I boken sees lite av eksplisitt sosial kritikk, men Pippi tar et oppgjør med samfunnets etablerte institusjoner, som politiet og skolevesenet. Om jenta bor alene, er ikke skjebnen hennes tragisk på samme måte som for barna i *Sunnanäng*. Pippi er ikke bare fysisk,

men også psykisk sterk, og er ikke redd for å hevde seg når hun ser urettferdighet. Flere bøker om Pippi ble utgitt i 1946, 1948 og 1952.

I 1955 og 1962 kom bøkene om *Lillebror och Karlsson på taket*. Her kommer Karlsson inn som en fantastisk figur som bor på taket og kan fly. Leseren kan innledningsvis ledes til å tro at Karlsson er lillebrors liksomvenn, men lillebrors familie får etter hvert hilse på ham. Det finnes altså ingen realistisk forsikring i denne boken, fantastikken bryter inn i virkeligheten.

Nils Karlsson Pyssling ble utgitt i 1949. Lindgrens første antologi av korte fortellinger la grunnlaget for senere fantastiske verk som *Sunnanäng*. Noen av fortellingene finner sted i en normalvirkelighet som blir invadert av magiske innslag, andre omhandler reiser fra virkeligheten til andre verdener. Boken er ikke preget av den samme alvorlige og sosialkriske undertonen som *Sunnanäng* senere får, men den blir en forløper med noe av den samme tematikken. De fantastiske innslagene bryter gjerne inn i livene til ensomme eller syke barn, og kan ofte tolkes som fantasier snarere enn virkelige hendelser.

I 1954, fem år før utgivelsen av *Sunnanäng*, utga Lindgren *Mio, min Mio*. Det første kapittelet i boken ble i utgangspunktet publisert for seg selv. Edström skriver:

Utgangspunkten är densamma som i Nils Karlsson-sagorna. Boken har vuxit fram ur en kort, avslutad berättelse, besläktad med dessa sagor. Det förste kapitlet, tryckt i tidskriften Idun 1950, är en saga om undret i skymningen. Precis som i de föregående sagorna öppnar verkligheten porten till det fantastiska” (Edström 1997: 99)

Bo Wilhelm Olsson, senere Mio, er en foreldreløs gutt som reiser inn i sitt eget eventyr, får treffe sin far og må slåss mot det onde. Boken har, som jeg vil komme tilbake til, mange fellestrekk med den fjerde fortellingen i *Sunnanäng*, ”Junker Nils av Eka”. *Mio, min Mio* har også mye av den samme tematikken og de samme motivene som *Bröderna Lejonhjärta* (1973). Her reiser ensomme og syke Kavring fra virkeligheten inn i en fantastisk verden for å treffe sin døde bror og kjempe mot ondskaben. Begge disse to verkene tar oss med til en annen tid og en annen verden, som er preget av eventyrmotiver og overnaturlige vesener.

Ronja Rövardotter ble utgitt i 1981. Denne boken er den eneste i Lindgrens forfatterskap som kan karakteriseres som high fantasy. Hele handlingen foregår i en avsondret verden. Verdenen er for leseren fysisk gjenkjennelig, og boken kan ligne på 1800-tallets røverromaner, med høvdinger, borger, knekter og hester. Men overnaturlige vesener som vilvetter, grådverger og de underjordiske er en naturlig del av universet. Ronja er en sterk og trygg jente, men hun får et problematisk forhold til sin far. Kjærligheten står sterkt; mellom far og datter, til naturen og til livet.

5. "Sunnanäng"

5.1 Sammendrag

Mattias og Anna er foreldreløse søsken, som har mistet moren sin og må flytte fra hjemstedet Sunnanäng for å arbeide hos den strenge bonden i Myra, som utnytter dem grovt som arbeidskraft. De to drømmer gjennom året om skolen hvor de skal gå noen uker om vinteren, men dessverre blir ikke skolelivet som de hadde tenkt. Læreren er streng og skoleveien er lang og iskald. En dag møter barna en rød fugl i skogen, som viser dem veien til en port som aldri kan åpnes igjen dersom den stenges. Denne porten fører til en ny verden, et parallelt Sunnanäng, hvor det er vår. Her møter Anna og Mattias barn som leker med dem, og en mor som gir dem pannekaker. De to må forlate Sunnanäng for å dra tilbake til vinteren og kveldsmelkingen på gården, men de fortsetter å komme til Sunnanäng hver dag etter skoletid. På barnas siste skoledag er veien spesielt lang og kald, og barna er ekstra sultne og slitne. De oppsøker Sunnanäng en siste gang, men bestemmer seg denne gangen for å lukke porten sakte igjen bak seg når de har kommet inn.

5.2 Komposisjon og synsvinkel

Fortellingen er 20 sider lang. Teksten er skrevet i preteritum og handlingen er framstilt kronologisk; vi følger barna over ett år. Handlingen begynner om våren med at barna snakker om at livet er vondt, og at de drømmer om vinteren som skal komme. Repeterende, tilnærmet like passasjer finner også sted om sommeren og om høsten. Når vinteren kommer, synker fortellertempoet, og fortellingens hovedhandling finner sted over et kort tidsrom: vinterukene når barna går på skolen.

Fortellerstemmen har en tredjepersons aural synsvinkel. Vi får kun innblikk i barna, og dialogen står for det meste av dette innblikket, med unntak av noen avsnitt hvor det fremkommer hva de tenker: "Nu blev det inte riktigt så roligt som de hade tänkt, att gå i skolan" (Lindgren 1981: 12). Språket i fortellingen er, ved at fortelleren har en tredjepersons synsvinkel, gjennomgående voksent. Men også dialogene mellom barna er preget av en voksen, gammelmodig og ettertenksom tone. Dette har en viktig effekt, barna har blitt frarøvet barndommen sin, de får ikke lov til å være barn, og bruker dermed ikke et barnslig og naivt språk.

5.3 Virkemidler og tematikk

Barna er i sin uskyldighet snille og gode, og skildringen av dem vitner om tragedien de opplever hos bonden: "Inte tog han dem till sig för att de hade de klaraste, godaste ögon och

trofasteste små h nder eller f r at de var vilsne av sorg efter sin d da mor” (Lindgren 1981: 5). Den onde bonden har all makt. Han bruker dem som ren arbeidskraft og gir dem kun poteter i sildlake   spise. Myrabonden deler de onde egenskapene med skolelæreren: ”redan andre dagen slog skoll raren Mattias över fingrarna med ett ris f r att han inte satt stilla” (Lindgren 1981: 12). Også skolegutten Joel er slem mot barna, der han h verer över barna og karakteriserer dem som fattigunger. Det finnes ingen omsorgspersoner eller lyspunkter i barnas tilværelse. Hverdagen deres er preget av slit, kulde, vond mat og håpløshet.

Leserens sympati med barna oppstår ikke først og fremst på grunn av inngående beskrivelser av hva som er vondt i barnas liv. Fokuset ligger snarere på det barna gjennom årstidene ikke har, på barndommen og leken som de har blitt fratatt:

[Våren:] D  byggde Mattias och Anna inga vattenhjul i bäckarna och seglade inte med barkb tar i dikena, de mjölkade Myrakorna och gjorde rent hos oxarna
[Sommeren:] D  plockade Mattias och Anna inga smultron i hagarna och byggde inga lekstugor i backsluttningarna, de mjölkade Myrakorna och gjorde rent hos oxarna
[Høsten:] D  lekte Mattias och Anna inte g mme mellan stugarna i skymningen och inte satt de under k ksbordet och viskade sagor til varann om kv llarna, nej, de mj lkade Myrakorna och gjorde rent hos oxerna” (Lindgren 1981: 6-8).

Repetisjonen understreker at det eneste barna gjør er   jobbe, den understreker håpløsheten og meningsløsheten i barnas liv– den blir et bevis på hvor uendelige dagene vil fort ne seg for barna dersom ingenting forandres. Ett år har gått uten at det har skjedd noe positivt i barnas liv. Håpet preger messende og repeterende den første delen av teksten: ”Bara jag levde till vintern och fick b rja skolan” (Lindgren 1981: 8). Men etter at barna opplever skolehverdagen, g r håpet över til   bli håpløshet: ”Jag har inget rolig i mitt barnaliv, och jag önskar jag inte levde till våren” (Lindgren 1981: 14). Når håpet slukkes, blir Sunnanäng den eneste l sningen for barna.

Møtet med fuglen og turen gjennom porten til Sunnanäng blir fortellingens klare vendepunkt. Alt det barna har savnet, finner de i Sunnanäng. Der er vår, varme og lek, i motsetning til i virkelighetens vinterverden som er preget av kulde og slit. Som kontrast til de bare og kalde trærne i vinterskogen blomstrer et kirseb rtre. Kirseb rtreet går igjen i Lindgrens forfatterskap som selve symbolet på v rlykken, vi ser det blant annet igjen i K rsb rsdalen i *Bröderna Lejonh rta*. ”Barnh nder kan arbeta riktig bra, om man bara hindrar dem från att t lja barkb tar och kreta visselpipor”, fortelles det innledningsvis om Anna og Mattias (Lindgren 1981: 5). Det er nøyaktig disse aktivitetene de får holde på med i Sunnanäng: ”Ja, det var många barn dør som lekte, de hade t ljt sig barkb tar, dem seglade de

med i bäckar och diken. Och de hade kretat sig visselpipor” (Lindgren 1981: 18). I den virkelige verden har barna kun fått poteter i sildlake å spise, og de har siklet etter Joels pannekaker på skolen. Nå får de spise pannekaker, og nybakt brød med smør og ost, ”allt fick barnen äta av så mycket de ville” (Lindgren 1981: 21). Barna har i det virkelige liv mistet sin mor, i Sunnanäng finner de omsorgsfulle Mor, som blir motpolen til den onde bonden og skolelæreren. Alt barna har savnet og drømt om materialiserer seg foran dem.

Fargebruken er viktig gjennom hele fortellingen. Først og fremst kontrasteres fargene grå/hvit med fargen rød. Flere ganger gjentas det faktum at både barna, klærne deres og livet deres er farget grå: ”här i Myra är alla dagar grå som sorkarna i lagårn” (Lindgren 1981: 5). Rødfargen blir kontrasten til det som er grått, trist og kaldt. ”Du er bra röd om näsan, du Mattias’, sa Anna. ’Och tur är jo det, för annars vore du grå som sorkarna i lagårn’”(Lindgren 1981: 12). Håpet representeres gjennom Annas ønske om å få slippe det grå. Klærne, sjalet, og trøya hennes er grå, men på skolen, der ”fanns nog ingen gråhet, trodde Anna” (Lindgren 1981: 12). Fuglen som viser barna veien til Sunnanäng er rød – rødfargen blir kjærlighetens, gledens og varmens farge. Når barna kommer til Sunnanäng har de ikke lenger grå klær på seg, men røde. De stadige henvisningene til de grå innestengte musene på låven blir tydelige kontraster til den frie, røde fuglen. Musene og fuglen blir symboler på Anna og Mattias, henholdsvis livet de lever og livet de kan få i Sunnanäng.

5.4 Realistisk ramme

Fortellingen introduseres tidsubestemt: ”För länge sen, i fattigdomens dagar” (Lindgren 1961: 5). Likevel tyder fortellingens opplysninger om samfunnet på at historien kan tidsplasseres i svensk historie. Obligatorisk skole for barn ble innført i Sverige i 1842, og barneauksjoner og utnyttelse av barn som arbeidskraft var normalt i samfunnet rundt og etter århundreskiftet 1900. Ved Mattias’ og Annas livssituasjon hos bonden er ingenting overnaturlig, men harde vilkår, hardt arbeid, utslitte klær og sult preger hverdagen. Navnet ”Sunnanäng” fant Lindgren ”på en vägslyt som hon råkade komma förbi en kall rimfrostdag uppe vid Siljan” (Edström 1997: 113). Navnet gir assosiasjoner til vår og sommer, og dermed blir stedsnavnet en effektiv motsetning til iskulden som innledningsvis skildres i fortellingen.

Denne rammen er dermed med på å forsterke inntrykket av at historien både kan tids- og steds plasseres. ”Til sagans kännetecken hör att den inte tidsförankrar handlingen. I Sunnanäng-sagorna tycker vi oss ändå möta vårt gångna fattig- och lungsots-Sverige” (Edström 1997: 111). Lindgren kritiserer med ”Sunnanäng” et samfunn som ikke tilbød noe sikkerhetsnett til fattige barn som mistet foreldrene sine. Men om det svenske

velferdssamfunnet utviklet seg til det bedre mens Lindgren vokste opp, er budskapet hennes tydelig og universelt. Utnyttelse av barn er ikke akseptert, og alle barn fortjener kjærlighet.

5.5 Fantastikk og magi

Idet barna møter fuglen som viser dem vei til Sunnanäng, går fortellingen fra å være realistisk til å bli fantastisk. Edström skriver om skildringen av fuglen ”scenen är en poetisk bild av undrets nedslag i verkligheten” (Edström 1997: 118). Sunnanäng blir et parallelt univers. Innenfor den fantastiske barnelitteraturen kan fortellingen med utgangspunkt i Åsfrid Svensens teori plasseres som en mytisk-eventyrlig fantastisk fortelling, hvor det fantastiske kommer i strid med ytre sannsynlighet, og barna foretar en reise. Reisen blir utløst av en mangelsituasjon:

Dette er et mønster vi ofte møter i fantastisk diktning: Når det ignorerte og fortrenge er holdt ute lenge nok, bryter det ødeleggende inn over normalvirkeligheten. De avviste kreftene kan tre fram som demoniserte som følge av fortrengheten, (...) men de kan også bære kimen i seg til alternativ, utopisk virkelighet” (Svensen 1982: 30).

Fortellingen er altså utopisk, men også kritisk, i følge Anne-Marie Bjorvand: ”Som så ofte ellers i Astrid Lindgrens fantastiske fortellinger, fungerer ”Sunnanäng” både kritisk og utopisk. Kritikken er først og fremst rettet mot voksne som ikke respekterer barn som barn, men ser på dem som små voksne (men selvsagt uten voksnes rettigheter)” (Bjorvand 2006: 110).

Det parallelle universet barna møter, som ligger nærmere normalvirkeligheten, er som tidligere nevnt en egen type sekundært univers i den fantastiske litteraturen. Adolfsson m.fl. skriver om ”Sunnanäng”: ”barnen inträder i det fantastiska, vilket inte har någon annan korrespondens med deras tidigare erfarenhet än dagdrömmens önskeuppfyllelse; slutet innebär ingen återknytning till verkligheten” (Adolfsson m.fl. 1977: 45). Barna blir altså igjen i den fantastiske verdenen, de kommer ikke tilbake.

5.6 Motiver fra folkediktningen

Fortellingens introduksjon, ”För länge sen, i fattigdomens dagar”, kan lett assosieres til eventyret og dens typiske introduksjon ”Det var en gang”. Et annet særpreg eventyrvirkemiddel som preger fortellingen er tretallsregelen, som viser seg gjennom repeterte utsagn. Anna repeterer for eksempel ”Bara jag levde till vintern och fick börja skolan” (Lindgren 1981: 7, 8, 9), mens bonden repeterer ”Gu’ tröste er, om ni inte är hemma

vid mjölkdags” (10, 14, 24) tre ganger. Teksten preges også av eventyrsjangerens sterke kontraster.

Vi kan også se en tydelig struktur i teksten, barna må reise ut fra hjemmet, havner hos bonden, og ender opp hjemme igjen, riktignok i en annen verden, med like fullt i Sunnanäng. Eventyrets tradisjonelle ”hjemme-borte-hjemme”-struktur er dermed fulgt.

For å komme gjennom porten til Sunnanäng første gang må barna gjennom en eventyrlignende test. De må gjennom en mørk kløft og forbi et berg, før de når det endelige målet: ”Där var framför dom en hög mur och i muren en port” (Lindgren 1981: 17). Testen er et typisk eventyrmotiv. Og dersom vi leser barnas reise til Sunnanäng bokstavelig, og vi går ut ifra at de ender opp i en paradisiske verden, har fortellingen også eventyrets lykkelige slutt.

Det finnes imidlertid ikke noe tydelig heltemotiv i fortellingen. Fortellingen bærer med seg elementer fra folkeeventyret, men kan likevel, slik jeg ser det, ikke kategoriseres som et omskrevet eventyr, til det er fortellingen altfor kompleks. ”Sunnanäng” har heller ikke de direkte henvisningene til folkediktning som vi finner i bokens to neste, mer intertekstuelle tekster.

5.7 ”Sunnanäng” som ambivalent tekst

Fortellingen ”trycktes först separat i *Bonniers litterära magasin* 1958/1, alltså i ett icke barnlitterärt medium” (Edström 1993:22). Det kan tyde på at teksten med vitende og vilje er skrevet til en dobbel adressat. For en voksen leser blir det klart at den inderlige drømmen om et annet liv spiller seg ut i barnas fantasi, og ikke i en fysisk parallellverden. Det er først og fremst døds motivet som står sentralt: ”På ett funktionellt plan måste man tolka barnens beslut att aldrig återvända till sorklivet i lagårn, som att de väljer döden där i snödrivorna” (Edström 1993: 36). Ønsket om døden som unnslippelse fra det harde livet blir først framstilt helt eksplisitt av Anna, etter at hun har funnet ut at skolen ikke ble noe lyspunkt i tilværelsen. ”Jag har inget roligt i mitt barnaliv, och jag önskar jag inte levde til våren” (Lindgren 1981: 14). På dette tidspunktet har barnas eneste, etterlengtede håp blitt knust.

Vendepunktet kommer i møtet ved den røde fuglen: ”Just som hon hade sagt det, såg de den röda fågeln. Han satt på marken, han var så röd mot det vita snön, så illande, illande röd mot det vita” (Lindgren 1981: 14). Fuglen blir med sine vinger symbolet på friheten, barna velger bort det musegrå, meningsløse livet til fordel for friheten – og døden. For rødt er kjærlighetens farge, men også blodets. ”Döden framställs som den enda lösningen, ja, den utmålas som ett avundsvärt öde, väl värt de lidanden som barnen har underkastats för att nå

dit. Tyst och försynt, utan att störa någon, lämnar de en värld där orättvisor väger lätt mot den strålände befrielsen” (Adolfsson m.fl. 1977: 48).

Anna sier flere ganger: ”Om den fågeln flyger ifrån mig, då lägger jag mig ner här i snön och dör” (Lindgren 1981: 15). Paradoksalt nok er fuglen det eneste håpet i all håpløsheten, som om Anna sier: om dette håpet flyr fra meg, har jeg ikke noe mer å leve for. ”Han for som det rødeste blossom mellom granarna, och var han flög fram, föll snöstjärnor til marken helt tyst och stilla” (Lindgren 1981: 15). Fuglens raske fart og varme kontrasteres til vinterens og snøens iskalde stillhet. Før barna kommer inn i Sunnanäng siste gang og lukker porten for å bli der for alltid, sier Mattias: ”Men nu är du framme (...) nu behöver du inte längta mer.” ”Nej, nu behöver jag inte längta mer” (Lindgren 1981: 25). Dette utsagnet kan leses på to nivåer – det kan være bokstavelig og bety at Anna ikke trenger å lengte mer etter Sunnanäng denne dagen, etter den lange, iskalde og strevsomme gåturen. Men den kan også bety at hun ikke trenger å lengte etter døden hun har bedt om lenger – hun har funnet den i iskulden.

Det er også interessant å foreta en lesning av teksten med et spesielt blikk på religiøse momenter. Olle Holmberg skriver om porten inn til Sunnanäng i sin avhandling *Skratt och allvar i svensk litteratur*, og siterer skalden Hjalmar Procopé: ”Där är en port – den öppnas tyst och stänges utan dån. /Och alla vägar leda dit, men ingen därifrån” (Holmberg 1963: 221). Han får dermed assosiasjoner til Bibelens paradisiske port. Paradiset de kommer inn i blir den første assosiasjonen til det livet de hadde før moren døde, et godt liv. Fuglen kan således symbolisere en budbærer mellom himmel og jord.

”Körsbärsträd hade vi också hemma i Sunnanäng”, sa Anna, ’men inte ens där blommade de om vinteren” (Lindgren 1981: 19). Våren blir gjenstand for den dype gleden, som motsetningen til den iskalde, vonde vinteren: ”All vårens ljuvlighet var över dem i ett klingande huj, tusen små fågelliv sjöng och jublade i träden, det kvillrade i vårens alla bäckar, vårens alla blommor lyste, och barn lekte på en äng så grön som paradiset” (Lindgren 1981: 18). Her nevnes ordet paradiset helt eksplisitt, og fortellingen kan ha den effekten at den gir barn ”lov til” å tro på det evige livet – en stor trøst for et barn i sorg. Drømmen om det evige livet kan også leses på en annen måte. Anna og Mattias har ikke fått være barn hos Myrabonden, men når de lukkes inn i Sunnanäng blir de barn for alltid – de slipper å måtte forholde seg til voksenverdenen noensinne. Denne idealiseringen av barndommen finner vi igjen flere steder i Astrid Lindgrens forfatterskap. Bullerbybarna leker og boltrer seg i en tidløs, lykkelig barndomsverden, og Pippi Långstrump tar krummelurpiller for å slippe å bli

voksen. Når barna Mattias og Anna møter sier ”Det är väl ett annat Sunnanäng då” (Lindgren 1981: 19) – kan vi lese: Det er vel et annet liv da, den barndommen dere egentlig skulle hatt.

Barna har mistet sin mor, men moren de treffer i Sunnanäng er moren til alle barn. Når Mattias og Anna spør om hun vil være mor også for dem, svarer de andre barna: ””Det vill hon väl’ [...] ’Hon är väl alla barns mor’”(Lindgren 1981: 21). Her kan vi få assosiasjoner til Lukas’ evangelium: ”Men Jesus kalte dem til seg og sa: ’La de små barna komme til meg, og hindre dem ikke! For Guds rike tilhører slike som dem’” (Bibelen: Lukas kapittel 18-16). Denne religiøst ladde tonen forsterkes i neste avsnitt, når mor likt bibelens Gud er skrevet med stor bokstav: ”och där var Mor” (Lindgren 1981: 21). Barna har også kristne navn, navnet Mathias betyr ”gave fra Gud” og navnet Anna betyr ”nåde”, i bibelsk betydning ”Guds tilgivende kjærlighet” (www.norskenavn.no).

Er ”Sunnanäng” egentlig en fortelling for barn? Den er skrevet av en barnebokforfatter, og den er publisert i et illustrert barnelitterært format. Og mange barn vil nok lese fortellingen som en stor trøst, og lese reisen til Sunnanäng som reell. Men dersom vi tar utgangspunkt i at fortellingen først ble publisert i et voksenlitterært medium, og vi leser den med voksne øyne, er tematikken og samfunnskritikken alvorlig. Og den har referanser som barn ikke ser. Dersom vi leser teksten isolert som allment litterær, og ikke barnelitterær, er det vel så adekvat å plassere den som en realistisk novelle. En terminologi som, fra et voksenperspektiv, kan være interessant å trekke inn her, er magisk realisme. Magien blir først og fremst et virkemiddel, en rømningsvei for barna ut av håpløsheten og inn i utopien.

5.8 Konklusjon

Edström skriver om *Sunnanäng*: ”Sagorna öppnar porten för det inre kaos, det svarta som den äldre sagotraditionen sällan vågade visa” (Edström 1997: 111). Jeg stiller meg ikke helt bak tanken om at eventyret står for regien i denne fortellingen, fordi rammefortellingen er så til de grader realistisk. Patosen som melder seg så tydelig, er atypisk for eventyret. Og vi ser ikke noe tydelig heltemotiv eller intertekstuelle referanser til eventyret.

Med utgangspunkt i Åsfrid Svensens definisjon av fantastisk litteratur, kan fortellingen plasseres som en mytisk-eventyrlig fantastisk fortelling som er preget av eventyrtrekk. Men dersom man støtter seg til Ying Toijer-Nilssons definisjon av fantastisk, er ikke fortellingen fantastisk, men realistisk. Dersom man søker å lese teksten ambivalent, kan alle de fantastiske hendelsene fra et voksenperspektiv funksjonelt bortforklares som fantasi. ”Sunnanäng” kan dermed karakteriseres som en realistisk novelle, som bruker magien som hjelpemiddel til å formidle kritikk mot et dårlig fungerende samfunn.

6. "Spelar min lind, sjunger min näktergal?"

6.1 Sammendrag

Åtte år gamle Malin har mistet foreldrene sine i lungesott, og må flytte inn i sognets fattighus, sammen med ni gamle fattiglem. Ingenting er lenger vakkert eller morsomt for Malin, hun lever et trist og trøstesløst liv, inntil hun en dag er i prestegården og tigger. Her får hun høre et vakkert eventyr, som fyller henne med håp og lykke. Etterpå kan hun bare huske et lite bruddstykke av eventyret – "spelar min lind, sjunger min näktergal?" – men hun blir besatt av tanken på å skaffe en spillende lind med en syngende nattergal til fattigstua, slik at alt kan bli lyst og vakkert. Hun tror og lengter, og får til slutt en ert til å gro til en lind over natten, til alles overraskelse. Likevel spiller den ikke, og ett av fattiglemmene truer med å hogge ned treet siden det skygger for potetåkeren. Malin blir lei seg, og påfølgende natt går hun ut og bestemmer seg for å gi sjelen sin til treet, for at det skal spille. Dagen etter våkner fattigstua til vakker musikk fra linden – men Malin er borte.

6.2 Komposisjon og synsvinkel

Fortellingen er 20 sider lang, og er på samme måte som "Sunnanäng" skrevet i preteritum med et kronologisk tidsperspektiv. En tredjepersons aural forteller får kun innsyn i Malin og hennes tanker, og hun har som barna i den forrige fortellingen svært voksne og reflekterte tanker til å være åtte år. Handlingen begynner en lørdagskveld tidlig om våren, og avsluttes mens det fortsatt er vår. Fortellertempoet er ganske jevnt, det går noen dager mellom hver gang det skjer en ny begivenhet i Malins liv, men tempoet senkes det døgnet Malin planter linden og gir sjelen sin til den.

6.3 Virkemidler og tematikk

Kontraster preger på samme måte som den foregående fortellingen mye av teksten. Malin stiller seg i opposisjon til den triste, sure og bitre stemningen som preger fattighuset, hun er positiv, hjelpsom og snill. Hun har minnet om hjemmet sitt med seg, og sammenligner sitt gamle hjem med det nye. Det er en sterk motsetning mellom det vakre livet hun hadde og livet i fattigstua. Hjemmet hun kom fra var riktignok fattig, men det var godt og trygt, hun minnes epletrær, liljekonvall, et rose malt skap, og blomster, alle assosiasjoner til vakker natur og varme. Kontrasten til den kalde, magre potetåkeren blir tydelig.

Teksten preges av detaljerte skildringer av elendigheten Malin møter, fattiglemmene snorker og pruster, det er veggus i veggene, og under sengene har fattiglemmene hver "sin lilla fläskbit, sina ynka kaffebönor och sin kittel med gammal sur kaffesump" (Lindgren 1981:

32). Det er elendighet og armod som blir beskrevet. De gamle krangler om hvem som skal få koke kaffe først om morgenen, ”de gnydde och gnällde” (Lindgren 1981: 32). Kontrasten blir stor til den koselige stemningen rundt eventyrfortellingen i kjøkkenet i presteboligen.

Fargen grå er igjen til stede som et viktig virkemiddel: ”i det kalla grå gryningsljuset såg hon vägglössens skaror spatsera på tapeten” (Lindgren 1981: 31). Det er ikke lenger mus som i ”Sunnanäng”, men et annet skadedyr, veggglus, som Malin omgås. ”Vore jag väggglus, så skulle jag då flytte härifrån” (Lindgren 1981: 31), tenker hun. Likevel assosierer hun seg aldri med veggglusene slik Anna og Mattias gjør det med musene. Malin stiller seg snarere i opposisjon til lusene, hun håper på et bedre liv. Den initielle håpløsheten til Malin går over til håp, et håp som blir satt i gang av eventyret.

Leken Malin går glipp av står også sentralt her, hun får ikke lov av strenge Pompadulla til å bråke: ”Inget hoppande och skutande och pojande vill vi ha här inne” (Lindgren 1981: 29). Malin tenker sørgmodig at ingen får lyst til å leke i omgivelsene hun har fått rundt seg. Hun får ikke mulighet til å være et barn, og har dermed heller ikke noe behov for å være det. Dermed oppfører hun seg voksent. Hennes store ønske om å skape noe vakkert for de gamle vitner om en oppofrende og moden tankegang.

Lys og mørke er klare kontraster, som særlig viser seg i den poetisk ladde scenen når Malin går ut til treet den skjebnesvangre morgenen: ”Ljus och klar stod vårens himmel över den mörka fattigstugan, över den tysta linden, över den sovande byn” (Lindgren 1981: 44). Malin er den eneste som er våken i dette utvidete øyeblikket hvor alt er stille, sovende og mørkt, hennes liv er det eneste som vitner om bevegelse. Hennes liv blir også det eneste som kan lysne opp det mørke og sovende fattighuset og lage lyd i den tause linden.

Teksten er også full av ord som forsterker hverandre: Edström påpeker at ”sagans stämning koncentreras i de för Astrid Lindgren så typiska par-orden: ”vackert och roligt” ”tro och längtan”, ”ande och liv”. Men också ”armod och elände”” (Edström 1997: 123).

Repetisjon er også et viktig virkemiddel. Det første vi får vite at Malin tenker, og som repeteres to ganger i teksten, er ”Stackare jag” (Lindgren 1981: 28). For øvrig tenker hun ikke lenger disse ordene etter at hun har vært hos presten og hørt eventyret. Nå er det håpets ord som stadig repeteres: ”med tro och längtan så går det” (Lindgren 1981: 40). Kontrasten mellom disse to mantraene er tydelig, eventyret representerer håpet og troen, fiksjonen blander seg inn i realismen og skaper en fantasi som blir ekte for Malin.

Pompadulla får den samme rollen som bonden i ”Sunnanäng”; hun utnytter Malin og hersker over de andre fattiglemmene. Men i motsetning til bonden, viser ikke Pompadulla full utnyttelse av Malin, hun blir etter hvert glad for at hun har henne: ”Pompadulla var glad åt sin

lillpiga, hon stack till henne de bästa bitarna av det de tiggde i hop” (Lindgren 1981: 35). Pompadulla blir en slags morsfigur for Malin, mens Malin blir en morsfigur for de andre fattiglemmene. ”Men Malin hadde ett gott hjärta och försökte vara lillpiga åt dem alla” (Lindgren 1981: 35) blir således en misvisende beskrivelse, for Malin viser omsorg på en mer voksen måte enn en liten pike. Hun tar ansvar for å knytte skolissene til Höns-Hilma, trøste og roe ned Jocke Kis, og får et brennende ønske om å gjøre det vakkert og godt for de gamle. Hun viser stor offervilje og kjærlighet.

6.4 Realistisk ramme

Lindgren fikk i sin barndom beskrevet gammeltidens fattighus av moren, Hanna. Hanna har selv skrevet om sine barndomsminner fra disse husene: ”Fattigstugan låg nära vårt hem. [...] Där bodde gubbar, gummor, barn och fnoskiga människor i samma rum. De hade sina små tillhörigheter och mat, om de ägde något, under var sin säng. Där fanns mycket väggohyra och där var en osund lukt” (Strömstedt 1999: 157). Hanna ble født i 1879. Det kan derfor være grunn til å tro at også handlingen i ”Spelar min lind...” kan tidsplasseres rundt århundreskiftet 1900. Fattighusene var i full drift i Sverige da Hanna var barn, og i fortellingen er det ”en i var socken” (Lindgren 1981: 27).

Navnene til fattiglemmene virker nesten karikerte, der de heter Plytet, Jocke Kis, Ola på Jola, Sommar-Nisse, Höns-Hilma, Lill-Stava, Kära Hjärtans, Pärkel-Anna og Pompadulla. Men navnene er hentet fra Lindgrens egne barndom, som hun har skrevet om i *Samuel August från Sevedstorp och Hanna i Hult*:

När våren kom, vågade sig också hjon från fattigstugorna ut i solskenet, jo, i folkmun hette det fortfarande fattigstuga, hur man än försökte döpa om det till ålderdomshem. Ofta var det ”uslingar” som hade mist förstandet eller som aldrig hade haft något, Jocke Kis och Johan Ett Öre och Galna Elin” (Strömstedt 1999: 159).

Det var vanlig at fattiglemmene fikk økenavn etter personlighetene sine, og at de ble ertet og latterliggjort av barna på gata. At fiksjonens Malin som barn må ende opp i et slikt miljø, hvor det ikke finnes noe nettverk til å ta vare på barn, fungerer som en kritikk av Sveriges dårlige sosiale omsorg før velferdssamfunnets tid.

Det er en sterk uvilje mot sosial urettferdighet som skinner gjennom historien. Lindgren bruker en patos som Adolfsson m.fl. imidlertid kritiserer: ”Ihålligheten i Lindgrens patos är tydlig. Den interiör från förra århundradets svenska botten som här ges blir till slut inget annat än en effektiv kuliss för at det ensamma och skönhetsälskande barnets död skal framstå som vacker och meningsfull” (Adolfsson m. fl. 1977: 50). Jeg er uenig i denne

vurderingen av forrige århundrets fattigdomsskildringer som en kulisse, snarere er det en sterk og vanskelig virkelighet som bittert serveres leserne. Astrid Lindgren ble født i 1907 og opplevde både lokalsamfunnets fattigdom og en verdenskrig som førte med seg store økonomiske brister for landets befolkning.

6.5 Fantastikk og magi

Det overnaturlige slår inn i Malins realistiske verden i det en vanlig ert blir omgjort til en lind over natten. Malin foretar ikke noen magisk reise, treet vokser fysisk opp av jorden i den virkelige verdenen. Og Malin er ikke det eneste vitnet til magien, alle kan se treet, og mirakelet er et faktum: ”I [...] ”Spelar min lind, sjunger min näktergal?” – händer äntligen undret: den starka längtan efter skönhet hos det minsta fattighjonet Malin frigör den magiska kraften” (Strömstedt 1999: 155). Også de gamle kan se mirakelet, dermed er det ikke mulig å bortforklare treet som Malins fantasi eller drøm.

Hans Holmberg skriver om Lindgrens addressater i *Sunnanäng*: ”Genom att förankra sagodragen som fantasier i barnens reella situation kan hon försvara dem inför vuxenkravet på realism, ett krav som dock inte gör sig gällande med obönhörlig konsekvens” (Holmberg 1988: 73). I denne fortellingen gjør ikke dette kravet seg gjeldende, Malin forsvinner faktisk og blir til trets sjel. Definisjonen som kan brukes om barna i de andre tre fortellingene i *Sunnanäng*, at de reiser fra fiksjonsrommets normalvirkelighet til et annet rom, kan ikke brukes om Malin. ”Spelar min lind...” skiller seg således kraftig ut fra de andre fortellingene.

Åsfrid Svensen presenterer i *Å bygge en verden av ord* to tradisjoner for fantastisk litteratur, og jeg mener at ”Spelar min lind...” skal kunne plasseres innunder den skrekkfantastiske tradisjonen. Denne tradisjonen lar det fantastiske utfolde seg innenfor en hverdagsvirkelighet, og er ofte dominert av det irrasjonelle og angstvekkende. I følge Svensen er ”metamorfoser [...] et utbredt motiv” i de skrekkfantastiske fortellingene (Svensen 2001: 75). Malin forsvinner helt enkelt inn i treet, på en ganske uforklarlig måte, både for barnet og den voksne leseren. Situasjonen kan utvilsomt virke skremmende på barn, det finnes ingen forsikring om at Malin har fått det bra der hun er. Treet spiller vakker musikk, og kanskje har Malin det bra som trets sjel. Men vi vet ikke. Leseren får heller ikke vite hvordan Malin gir sjelen sin til treet, scenen er kuttet bort: ”ingen [kan] riktig veta vad som hände där vid fattigstugan i Norka en vårnatt för länge sedan” (Lindgren 1981: 46). Situasjonen er preget av å være irrasjonell og lite typisk for en mytisk-eventyrlig fantastisk fortelling.

6.6 Motiver fra folkediktningen

Malins vendepunkt for egen livsinnstilling kommer gjennom sitatet fra eventyret: ”Just då och just där i prästens kök hände det märkliga, hon fick till sitt hjärtas tröst något som var vackert” (Lindgren 1981: 35). Bruddstykket fra eventyrteksten blir triggeren som setter Malins fantasi i gang, og som blir utgangspunktet for de magiske hendelsene. At eventyret således har en viktig makt i fortellingen, er det ingen tvil om: ”Så var orden hon läste, och i deras glans försvann fattigstugans hela armod och elände. Hon visste inte varför det var så, men det var välsignat att det var så” (Lindgren 1981: 36). Eventyret gir Malin kraften til å fantasere selv, tidligere har hun kun forholdt seg til den realistiske virkeligheten.

Eventyrutdraget er i følge Edström hentet fra ””Lilla Rosa och Långa Leda”, en poetisk saga återgiven i en småländsk tappning” (Edström 1997: 123). Edström mener at Lindgren lar seg inspirere av eventyret og transformerer eventyrets slottsmiljø og prinsesse til en fattigstue og en foreldreløs jente. Hans Holmberg trekker paralleller mellom Astrid Lindgren som eventyrforfatter og Malin. ”Hela scenen kan ses som en mycket träffande symbolisk beskrivning av Astrid Lindgrens sätt att förnya folksagan. Det är hon som är flickan Malin som ingjuter sin skapande ande i folksagans formvärld och får den att leva på nytt” (Holmberg 1988: 69)

Men i Malins livssituasjon er det få momenter som vitner om eventyrgjenfortelling. Mantraet som går igjen: ”Något som var vackert, något som var roligt”, virker snarere mer som en besettelse for Malin enn en eventyrinspirert repetisjon. Hun blir heller ingen helt i klassisk betydning: utfordringene hun må forsere ligger i å trosse virkelighetens konvensjoner snarere enn i å passere tester. Og fortellingens slutt, ender den godt for Malins vedkommende? Det er med en bismak vi er vitne til det som kan framstå som hennes martyrdød.

Malins metamorfose fra menneske til tre finner vi igjen i den greske mytologiens hamadryader. En hamadyade er en skognymfe som bor i et tre, og som personifiserer treets sjel. I mytologien dør imidlertid dryadene dersom treet deres dør, mens Malin med sin indirekte død gir et allerede dødt tre liv. Dryademotivet er dermed snudd på hodet.

Edström trekker også paralleller fra Malin til myten om ”Dafne, hon som flydde undan Apollons kärlek och förvandlade sig till ett lagerträd” (Edström 1997: 132). Slik jeg ser det blir Malins handlinger dog motsatte Dafnes, i stedet for å rømme fra kjærligheten, er det den som blir hennes sterkeste kraft for å ofre seg.

6.7 "Spelar min lind..." som ambivalent tekst

Malin plasseres ikke bare i et fattighus, hun flytter også inn sammen med mennesker som har det vondt og vanskelig: "Det var inget slut på Norkahjonens jämmer och suckar, deras hunger och nöd, deras bittra väntan" (Lindgren 1981: 36). Underliggende kan vi lese at de gamle venter på en frigjørende død. Det er vanskelige ting den åtte år gamle jenta må forholde seg til. Som Lindgren skriver: "ty mycket fanns i fattigstugan som var svårt att se och höra" (Lidgren 1981: 36). Ikke minst må Malin takle de gamles psykiske problemer. Kära Hjärtans nøster garn til ingen verdens nytte mens hun gråter, Jocke Kis dunker hodet i veggen og ønsker å bytte hode med noen andre. At de andre ler av ham, hjelper ikke Malin, for det er ikke morsomt å være vitne til at noen har det vondt. De gamle har ingen lyspunkter i livene sine; når ingen lys kan tennes om kvelden stirrer fattiglemmene inn i mørket og alle sine minner mens de jamrer. Malins eneste trøst i denne elendigheten er ønsket om en spillende lind og en syngende nattergal som kan gjøre det lyst og vakkert for de gamle. Dette tar over for Malins tidligere dødsønske: "ty hon visste inte, hur hon skulle orka leva, där det inte fanns något som var vackert och inte något som var roligt" (Lindgren 1981: 30).

Håpet og troen blir sterk for Malin, og hun trekker inn en religiøs tro for å få oppfylt sin sterke lengsel: "Kanske Gud i sin godhet för denna enda gångs skull ville låta en lind spira ur en ärt", tenker hun, og ønsket hennes går jo i oppfyllelse (Lindgren 1981: 39). Men hvis det til syvende og sist er Gud som lar erten spire, hvorfor kan ikke linden spille? Her melder det seg et paradoks, og Malin stiller seg for første gang tvilende til Gud: "Gud hade i sin godhet låtit en lind spira ur en ärt, ack, varför hade han då glömt att ge den ande och liv? (Lindgren 1981: 42). Dette spørsmålet kan kanskje leses på et dypere nivå. Hvis Gud i sin godhet har skapt Malin og lar henne spire og gro på jorden, hvordan kan han ha gitt henne den skjebnen hun har fått, et liv uten noe å leve for? Her melder Det ondes problem seg. Hvis Gud har makt til å gjøre alt godt, hvorfor lar han da Malin lide? For uten en spillende lind vil Malin også i realiteten være død, hun vil ikke ha noe å leve for. Det er ikke sant at "bara linden var död. Den stod i potatislandet vacker och tyst och var död" (Lindgren 1981: 45). Også Malin er i en verden uten en spillende lind død, hun vil ikke ha noe mer håp, og hennes martyrdød blir dermed hennes eneste løsning.

På et vis kan man betrakte "Spelar min lind..." som en metatekst om kunsten. Vakre ord, vakker musikk og noe vakkert å se på blir en stor trøst for den som har det vondt.

6.8 Konklusjon

”Spelar min lind...” kan ikke karakteriseres som en realistisk novelle, for den har betydelige fantastiske aspekter som ikke kan forklares realistisk fra en voksen lesers ståsted. Forskjellen fra den foregående fortellingen er at der barna i ”Sunnanäng” ligner på grå mus, forvandles Malin til et tre i ”Spelar min Lind...”. Den klare forskjellen mellom analogi og metamorfose fører til at ”Spelar min lind...” ikke kan forklares realistisk, noe Edström er enig i: ”Någon realistisk återförsäkring finns inte – om man inte vill dikta vidare på sagan och berätta att Malin rymt eller dött den där vårnatten... I ’Spelar min lind...’ gör Astrid Lindgren sin djärvaste koppling mellan vardagen och det övernaturliga” (Edström 135). Denne koblingen gjør kanskje ”Spelar min lind” til den minst barnevennlige fortellingen i *Sunnanäng*, Malin kommer ikke trygt hjem til noe sted, og det hviler et uhyggelig preg over fortellingen.

Adolfsson m. fl. skriver om *Sunnanäng* at bortsett fra tittelfortellingen, gir de tre øvrige fortellingene tilbakeknytning til virkeligheten via mirakelet. Her er jeg uenig, for selv om fattiglemmene kan høre treet spille i virkeligheten, er Malin forsvunnet. Det finnes ingen tilbakeknytning for Malin til virkeligheten. Disse momentene gjør at fortellingen kan betraktes som en skrekkfantastisk fortelling.

7. "Tu tu tu!"

7.1 Sammendrag

Stina Maria og farfaren hennes sitter på gården Kapela og gråter, en ulv har tatt gårdens alle sauer og lam. De to sitter ellers ofte ute sammen, farfar pleier å ramse opp en regle, "Tu tu tu!", for Stina Maria mens han dunker stokken sin i bakken. Reglens innhold går ut på at det skal være like mange sauer i dag som i går. Farfar pleier også å fortelle barnebarnet om hulder, nøkk, troll og de underjordiske. Stina Maria går senere på ettermiddagen ut i skumringen for å hente stokken som farfar har glemt. Der møter hun en liten mann fra de underjordiske. Han lover henne alle lammene og sauene de har mistet tilbake, like mange i dag som i går, bare de underjordiske ikke lenger blir forstyrret av farfarens regle og stokk. Stina Maria blir med til underjorden, men blir der forhekset av en kvinne som ønsker henne til sitt eget barn. Stina Maria glemmer hele sitt gamle liv og lever under jorden i måneder og år, det er først når farfar dunker stokken sin i bakken over hodet hennes, at hun våkner og forstår hvem hun er. Hun vil tilbake til Kapela, men blir stoppet av de underjordiske, som er så lei av farfarens forstyrrelser at de nå vil drepe henne. Kvinnen som fanget Stina Maria tar på seg ansvaret for handlingen, men hun sender i stedet Stina Maria i sikkerhet tilbake til Kapela. Der venter farfar på henne, og selv om nesten ingen tid har gått på jorden, ser han hvor Stina Maria har vært. Han ser også at hun har med seg sauer og lam med klingende bjeller, like mange som ulven tok.

7.2 Komposisjon og synsvinkel

Den samme komposisjonen som brukes i de to foregående fortellingene i *Sunnanäng*, brukes også her. Fortelleren har en aural tredjepersons synsvinkel, og vi får kun innsyn i Stina Marias tanker. Fortellingen er 19 sider lang, én side kortere enn de to andre. Fortellertempoet er imidlertid spesielt i denne fortellingen. I den virkelige verdenen som Stina Maria reiser fra og kommer tilbake til, varer handlingen over en kort ettermiddag. I underjorden, parallellverdenen, går handlingen imidlertid over lang tid, uten at Stina Maria vet hvor lenge: "Dagar och nätter gick, månader gick och år, Stina Maria vallade sine lamm i skymningsskogarna, hon drömde och sjöng vid skymningsvattnen, tiden gick" (Lindgren 1981: 60). Når hun kommer tilbake til den virkelige verden, har nesten ingen tid gått.

7.3 Virkemidler og tematikk

Handlingen finner sted tidlig om høsten, en tid for overgang fra sol, varme og lys til skumring, snikende kulde og mørke. Den "soliga slänten bakom fårhuset" (Lindgren 1981:

48) hvor de to sitter for at farfar skal få varmet bena sine i solen, blir en kontrast til den mørke og kalde underjorden. Stina Marias reise til underjorden finner sted på tidspunktet når dagen går mot kveld, i skumringen. Skumringen har en spesiell plass i Astrid Lindgrens forfatterskap; fortellingene i Astrid Lindgrens verk *Nils Karlsson Pyssling* (1949) kalles for eksempel ofte ”skymningssagorna”. Skumringen blir i ofte i forfatterskapet tiden når mystikk og fantastiske innslag slår inn i normalvirkeligheten. Strömstedt satt en gang sammen med Lindgren og hørte på hennes historier i skumringen. Hun skriver om opplevelsen: ”Jag lyssnade i skymningen. Skuggorna föll i Vasaparken. Det var de magiska ögonblick på dygnet då gränsen mellan verklighet och fantasi suddas ut. Jag kände igen det gränslandet, Skymningslandet, från så många av Astrid Lindgrens sagor” (Strömstedt 1999: 342).

I ”Tu tu tu!” har stedsnavnene i underjorden også fått navn etter skumringen: ”Där sover de djupa skymningsskogarna [...] där sveper dimman tung över vida skymningsvatten” (Lindgren 1981: 57). Skumringen markerer også alle fortellingens overganger; overgangen fra dag til natt, fra sommer til høst, fra varme til kulde, fra lys til mørke, fra lykke til sorg. Ordene ”skymning”, ”skugge”, ”dimmor” og ”mörke” repeteres ofte.

Som motsetninger til disse ordene kommer den livgivende solen og lyset. Kvinnen som tar Stina Maria til seg kaller henne for ”ljusbarn”; Stina Maria skiller seg med sitt lyse hår ut i mørket under jorden. Gråfargen blir viktig også i denne fortellingen; denne gangen er det underjordens vesener som preges av fargen. Mannen som hentet Stina Maria kaller hun bare ”den grå” (Lindgren 1981: 57), og kvinnen er ”grå och skugglik” (Lindgren 1981: 58). Også de underjordiske sauene er grå, i motsetning til de hvite sauene fra Kapela. Sinnet til de underjordiske representeres ved sortfargen: ”deras ögon var svarta av vrede” (Lindgren 1981: 61).

Lyd og stillhet kontrasterer hverandre. Når Stina Maria og farfar er sammen, prater de sammen, farfar forteller historier og ramser opp reglen, og Stina Maria synger for sauene som breker. Hos de underjordiske er det helt stille. ”Och tystnaden låg tung över de underjordiskas rike. Aldrig hörde Stina Maria något annat än sin egen nynnande sång, guldklockarnas sakta pinglande och fågelropen ur dimman, när hon kom ner till vattnet med sina får” (Lindgren 1981: 60). Disse fugleropene er påfallende. Vi har ikke fått vite at det finnes fugler i underjorden før de dukker plutselig opp. De virker unektelig noe malplasserte, der de skriker fra tåken under jorden. Det virker realistisk sett lite sannsynlig at fugler kan ha noe livsgrunnlag under jorden, uten himmel. Fugler ønsker å fly fritt, og vi finner dermed igjen frihetsmotivet som vi så ved den røde fuglen i ”Sunnanäng” og ved nattergalen i ”Spelar min lind, sjunker min näktergal”.

Naturskildringer blir en viktig del av ”Tu tu tu!”, her som i de andre fortellingene i *Sunnanäng* og i Lindgrens forfatterskap generelt. Fortellingens bondesamfunn er avhengig av naturens liv. Det er en tydelig tradisjonsbundet Stina Maria som sitter og skuer voksent utover gården sin: ”Hon satte sig på en sten, såg över åker och äng, över skog och hus. Såg att det var hennes kära Kapela med åkerns sädesskylar, som skulle ge bröd” (Lindgren 1981: 54). Det er Stina Marias livsgrunnlag som settes på spill når sauene forsvinner. Farfars regle og den årlige saueklippingen er tradisjoner som gjenspeiler det sykliske bondesamfunnet. Betingelsen for livet kommer nettopp fra naturen.

Og naturen blir åpningen til en annen dimensjon, det er revehiet som leder til underjorden. Beskrivelsene av mannen fra de underjordiske er også preget av et naturens bildespråk: ”hans ögon var gamla som jord och stenar är gamla, hans röst var gammal som vattnets mumlande i ån och vindens gång i träden” (Lindgren 1981: 56).

Kvinnen som tar Stina Maria til seg, blir en slags mor for henne: ”Om natten sov hon i grottan hos kvinnan med skugghanden och kallade henne mor” (Lindgren 1981: 59). Kvinnen en helt annen mor enn den vi treffer i ”Sunnanäng”. Hun begår en ond handling når hun ”stjeler” Stina Maria, men hun redder henne senere fra døden. Hun viser nå stor kjærlighet til barnet: ”Men från kvinnan, som Stina Maria hade kallat mor, från henne kom ett hest skrik, och så hade aldrig någon skrikit hos de underjordiska” (Lindgren 1981: 61). Kvinnen får dermed en ambivalent rolle, hun går fra å være ond til å vise morskjærlighet og oppofrelse.

Sterke skildringer og groteske bilder preger forklaringen om hva som har skjedd med sauene: ”Alle de små bråkande lammen låg rivna och blodiga ute i markerna [...] å, hur hela byn rasade mot vargen, den besten, den blodsdrickaren” (Lindgren 1981: 48). Ondskapen i form av en ulv blir utløseren for handlingen, og vi ser den tradisjonelle ulv/får-motsetningen. De uskyldige lammene kan ikke stå imot den mektige ulven. Motivet gjenspeiles senere i Stina Marias situasjon hos de underjordiske. Hun får rollen som det uskyldige lammet som blir fanget hos ulvene: ”och när hon sjöng dem, kom det för henne att hon själv var ett litet lamm som inte kunde hitta hem, då gråt hon litet” (Lindgren 1981: 59).

7.4 Realistisk ramme

Utgangspunktet for fortellingen, farfars regle om sauene, er hentet fra Astrid Lindgrens barndom. Strömstedt skriver:

Farfar i Bullerby flytter ihop med verklighetens farfar på Näs när Astrid Lindgren berättar. I Sunnanängssagorna finns han också med, som farfar i Kapelagården. Precis som han i verkligheten läste den urgamla ramsan för barbaren på Näs, och på samma

gång stötte käppen i golvet, läser han i sagan för sitt fattiga barnbarn Stina Maria (Strömstedt 1999:73).

Lindgrens barndom var lykkelig og preget av kjærlighet, og hennes forhold til sin farfar gjenspeiles i forholdet mellom Stina Maria og farfar. Det som skiller denne fortellingen fra de to foregående i samlingen, er at Stina Maria har det bra på Kapelagården. Hun har et godt forhold til familien sin, og særlig til sin bestefar. Når hun kommer under jorden glemmer hun ”sin mors röst och sin fars namn, syskonen som hon hade älskat och farfar som hade burit henne i sin famn” (Lindgren 1981:58). Hun har alltid vært omringet av kjærlighet. Det er ikke sosiale problemer, men tapet av sauene, livsgrunnlaget for gården, som skaper en mangelsituasjon for henne. Ensomheten og håpløsheten i livet til Stina Maria oppstår først når hun har kommet til de underjordiske – ikke før. Fortellingen bærer derfor ikke i seg den samme graden av samfunnskritikk som ”Sunnanäng” og ”Spelar min lind” gjør.

Også denne fortellingen innledes med ”För länge sen i fattigdomens dagar” (Lindgren 1981: 48). Innledningen knytter *Sunnanängs* fire fortellinger sammen, og det er ingen grunn til å tro at ikke også denne fortellingens handling også skulle kunne plasseres rundt århundreskiftet 1900. Imidlertid har fortellingen den styrken at bondesamfunnet som skildres er tidløst. Gårdens virke med sine tradisjoner har eksistert i den svenske bondekulturen i mange hundre år.

7.5 Fantastikk og magi

Stina Maria foretar en reise fra en normalvirkelighet til en annen verden – og tilbake igjen. Reisen hennes står i tråd med den mytisk-eventyrlige fantastiske fortellingen. Den virkelige verdenen er preget av å være realistisk; magien slår inn i sekundet den lille grå mannen står foran Stina Maria. Han henter henne og tar henne med til den magiske verdenen, på samme måte som fuglen henter Anna og Mattias i ”Sunnanäng”. Men Stina Maria møter ikke som Sunnanängbarna en parallellverden som ligner på hennes egen. Vesenene i underjorden bor i grotter og ligner ikke på menneskene. Det er ingen utopisk verden Stina Maria kommer til, snarere tvert imot.

Fuglene i underjorden, som jeg tidligere har nevnt som påfallende malplasserte fra et realistisk ståsted, får en viktig rolle med tanke på om Stina Marias fantastiske reise er ekte eller resultatet av en fantasi eller drøm. Før Stina Maria blir med ned til de underjordiske, og fortsatt er på Kapela, får vi vite at ”Allt var tyst, det hördes inte knäpp eller kny”(Lindgren 1981: 53). Har Stina Maria sovnet i skumringen på steinen, slik at stillheten rundt henne overføres til en drøm om de underjordiske som farfar har fortalt henne alt om, en drøm som

blir avbrutt nå og da av fugleskrik fra himmelen? Et annet moment insinuerer også at Stina Maria drømmer eller fantaserer: "Hennes ögon började se syner" (Lindgren 1981: 53). Og når farfar dunker stokken i bakken og vekker henne med reglen, "våkner" hun: "Stina Maria spratt opp som ut en sömn. 'Ja, farfar, här är jag', skrek hon" (Lindgren 1981: 60)

Edström argumenterer for å gi en realistisk forklaring på Stina Marias reise til underjorden, og skriver: "Texten rör sig med en realistisk återförsäkring när den antyder – helt lätt – att Stina Maria somnat till en liten stund ute på 'rävastenen' i höstkvällen" (Edström 1996: 60). Men hvis Stina Maria har sovnet på revesteinen med kjeppen i hånda, hvordan kan da farfar like etterpå sitte på den samme steinen med den samme kjeppen, se henne komme og spørre hvor hun har vært? Hun må fysisk ha flyttet på seg. Edström spør også: "Kan det vara månljuset som skapar illusionen av vita ulliga lamm och gyllene klockor?" (Edström 1996: 60). Men ikke bare kan farfar se de hvite sauene og lammene, han hører bjellene deres og teller dem til og med: "Han räknade dom och såg at det var lika många som vargen tog" (Lindgren 1981: 65). Denne tellingen blir det viktigste ankepunktet mot holdningen om at det fantastiske er resultatet av fantasi. Olle Holmberg er enig i dette, han skriver om "låtsandet och icke-låtsandet" i Lindgrens forfatterskap om "Tu tu tu!": "Det är inga låtsasfår" (Holmberg 1963: 221).

Det fantastiske bryter dermed inn i normalsituasjonen, sauene blir med tilbake til den virkelige verdenen fra den fantastiske. Vi kan dermed ikke snakke om to helt adskilte dimensjoner. Den ene bryter inn i den andre. Like fullt er den mytisk-eventyrlige sjangertradisjonen mest adekvat å bruke om denne fortellingen, med sin reise mellom to dimensjoner.

7.6 Motiver fra folkediktningen

Som i "Spelar min lind..." er også tittelen på "Tu tu tu!" et sitat hentet fra en folkloristisk tradisjon. Denne reglen utløser fantastikken, og dermed kan vi si at folkediktningens makt står sterkt i fortellingen.

Overnaturlige vesener preger fortellingen. Farfar forteller om hulder, nøkken, troll, alver og de underjordiske. Disse vesenene tilhører imidlertid ikke folkeeventyrtradisjonen i like stor grad som de hører hjemme i den folkelige overtroen. Dette var makter som mennesker i Norden i århundrer var redde for, og som de ville beskytte seg mot. Gården til Stina Maria navngis også, og det blir naturlig å trekke inn det naturmytiske sagnet som fortellingens største inspirasjon. Denne tradisjonen omhandler nettopp møtet mellom mennesker og de underjordiske. Motivet finner vi igjen i *Ronja Rövardotter*, når Ronja holder

på å bli tatt til fange av de lokkende underjordiske i tåken. Göte Klingberg skriver: ”ett svenskt exempel på en återberättad eller imiterad folksägen är ”Tu tu tu!”, en av novellerna i Astrid Lindgrens *Sunnanäng*” (Klingberg 1980: 79). Klingberg plasserer altså fortellingen som et eksempel på et imitert sagn.

At sagnet setter sitt preg på fortellingen, er Edström enig i. ”Där finns också ett strakt drag av folksägen eller snarare lokalsägen, eftersom historien är knuten till en angiven plats, gården Kapela” (Edström 1996: 61). Fortellingen kommer imidlertid ikke med noen opphavsforklaringer som knytter noen overnaturlige hendelser til gårdsnavnet.

Edström mener også at eventyrets makt står sterkt: ”Men det er sagans typform som bestemmer berättelsens byggnad alltifrån ingressens formel fram til det lyckliga slutet” (Edström 1996: 61). Og vi finner flere eventyrmotiver i teksten. Stina Maria får et oppdrag hun må klare å gjennomføre, og hun får hjelp av kvinnen til å komme seg fri. Dette hjelpemotivet er vanlig i folkeeventyrene. Fortellingen følger også den tradisjonelle hjemme-borte-hjemme strukturen. Edström peker også på at Stina Maria forsvinner ned i underjorden gjennom et hull, et motiv vi finner igjen i Astrid Lindgrens favoritteventyr *Prins Hatt under jorden* (Edström 1996: 62).

Men det er ikke bare i eventyrene at folk forsvinner under jorden. Vi ser også et drag av gresk mytologi i denne fortellingen. Orfeus dro til underverdenen, eller dødsriket, for å hente sin store kjærlighet Eurydike tilbake til livet. Stina-Maria drar til underjorden for å hente sauene, som hun er glad i.

7.7 ”Tu tu tu!” som ambivalent tekst

Som jeg tidligere har vært inne på, kan en voksen leser vanskelig betrakte fortellingen som realistisk. Mirakelet inntreffer for både en erfaren og uerfaren leser.

Også denne fortellingen har et dødsmotiv. For der barna i ”Sunnanäng” får en smak av paradiset, får Stina-Maria en smak av dødsriket, og blir merket av det for alltid. Hun nevner også eksplisitt døden, akkurat som barna i de foregående fortellingene ”Aldrig såg jag då maken til rävgylt, detta blir väl min död” (Lindgren 1981: 57).

Fortellingen har en religiøs undertone, som gårdsnavnet er med på å understreke. Edström skriver: ”Själva namnet Kapela förknippar man gärna med något sakralt” (Edström 1997: 151). Og Stina Maria blir et offerlam, på samme måte som Malin ofrer hun seg for kjærligheten. Men hun kommer tilbake til den virkelige verden, og her leser Edström et nytt religiøst motiv: ”Skall man tolka den bokstavligt, så har ett mirakel inträffat. ”Tu tu tu!” öppnar porten till dödsriket, men den leder också fram till ett pånyttfödelsens under”

(Edström 1997 :151). Stina Maria blir på denne måten en Kristusskikkelse, som dør, men vender tilbake til livet.

7.8 Konklusjon

Denne fortellingen kan ikke betraktes som realistisk. Fantastikken får ikke en naturlig forklaring, Stina Maria drømmer ikke. De fysiske ”bevisene” for at Stina Maria reiser til de underjordiske blir, slik jeg ser det, for sterke til at man kan tolke teksten slik. Hun drar fra normalvirkeligheten til et annet univers, men hun tar med seg fantastikken tilbake i form av sauene. Det fantastiske bryter dermed inn i virkeligheten. Etter både Åsfrid Svensens og Ying Toijer-Nilssons definisjon kan fortellingen kalles mytisk-eventyrlig.

Folkesagnet blir den aller tydeligste inspirasjonen til fortellingen. Det naturmytiske sagnet, som omhandler møtet mellom mennesket og de underjordiske, gjør etter mitt syn seg gjeldende i mye større grad enn eventyret. De overnaturlige vesenene som beskrives er en del av en folkloristisk tradisjon. Menneskene fryktet tidligere de underjordiske, og fortalte hverandre skremselshistorier om disse. Denne redselen blir en kontrast til det mer underholdende eventyret. ”Sagn liksom myter kan ha en et preg av dypt alvor. Eventyr derimot er fargerike og spennende morskapsfortellinger”, skriver Åsfrid Svensen (2001: 63). Denne definisjonen bygger opp under Klingbergs plassering av fortellingen som et omskrevet folkesagn.

8. "Junker Nils av Eka"

8.1 Sammendrag

Nils ligger syk i feberfantasier i finstua i sitt fattige hjem. Finstua preges av én flott detalj, en rullegardin med bilde av et slott på. Nils' foreldre og søsken er redde for at han skal dø, spesielt fordi de hører et dødstegn; gjøken galer over huset deres. Når Nils sovner om kvelden den 17. juni glir fortellingen over i en ny tid, hvor Nils, nå junker Nils, må kjempe for å fri Kong Magnus fra fangenskap i Vildgavels slott, som styres av en ond hertug. Kongen, som ligner junker Nils i utseende, skal halshugges når solen gryr neste dag. Junker Nils klarer å komme seg forbi hindringer, og kommer seg inn i slottet og befri kongen ved hjelp av en hemmelig gang fra fangetårnet. Junker Nils lykkes videre tre ganger i å redde kongen fra hertugens menn som er etter dem, én gang ved å gjemme dem i den mørke gangen, én gang ved å redde dem i en hule, og siste gang ved å ikle seg kongens klær og utgi seg for å være denne, for så å overgi seg til hertugens menn. Junker Nils halshugges morgenen etter, den 18. juni, idet Kong Magnus kommer ridende med sin hær og utsletter borgen og hertugen. Fortellingen går så tilbake til utgangspunktstiden, Nils våkner i finstua den 18. juni og er frisk. Og gjøken galer ikke lenger over huset, men over Vildgavelsholmen på den andre siden av sjøen.

8.2 Komposisjon og synsvinkel

Komposisjonsmessig skiller fortellingen seg klart ut fra de tre andre fortellingene i *Sunnanäng*. "Junker Nils av Eka" er 39 sider lang, nesten dobbelt så lang som de foregående. Fortellingen er klart oppdelt i to deler, hvor den første og siste delen om Nils utgjør den felles ytre rammen rundt hovedfortellingen, som omhandler junker Nils. Jeg velger å kalle fortellingen om Nils den ytre fortellingen, og fortellingen om junker Nils den indre fortellingen. Den ytre fortellingen ligner på de tre foregående fortellingene i *Sunnanäng*. Den finner sted "For länge sen i fattigdomens dagar" (Lindgren 1981: 27), fortelleren har en tredjepersons aural synsvinkel som får innsyn i Nils' families tanker, og den er skrevet i preteritum.

Men med en gang historien om junker Nils bryter inn, forandres komposisjonen. Fortellerstemmens synsvinkel veksler nå mellom andreperson og tredjeperson, og mellom å fokusere eksternt og internt. Det blir i denne fortellingen åpenbart for de fleste lesere at fortellingen om junker Nils er Nils' feberfantasi eller drøm. Når synsvinkelen endres til andreperson, er det som om Nils snakker både til seg selv og til andre personer, han dikter seg

selv inn i et mektig riddereventyr. Jeg vil komme tilbake med nærmere eksemplifisering av hvordan synsvinkelen fungerer.

Tempusbruken forandres også, den indre fortellingen er skrevet i historisk presens. Og det blir klart at vi befinner oss i en annen tid, vi er ikke lenger i Sverige rundt århundreskiftet 1900, men i middelalderen. Også språket endres, det er preget av å være mer opphøyet og poetisk stemt enn språket i den ytre fortellingen.

8.3 Virkemidler og tematikk

Bildet av slottet på rullegardinen er utgangspunktet for fortellingen om junker Nils. I motsetning til i ”Spelar min lind...” hvor det er en eventyrtekst som setter i gang Malins fantasi, er det her et bilde med et slottsmotiv som blir fantasiutløseren for Nils.

”Junker Nils av Eka” skiller seg ut fra de andre tre fortellingene i *Sunnanäng* ved at den har en gutt som hovedperson denne gangen. Valget er neppe tilfeldig, guttene er også protagonister i Astrid Lindgrens *Mio min Mio* (1954) og senere *Bröderna Lejonhjärta* (1973). Begge de to sistnevnte verk har mange likheter med ”Junker Nils av Eka”. Alle har fantastiske aspekter og forflytning til en annen verden og tid, og alle omhandler kampen mot det onde og for rettferdighet. Det er en logikk i at en gutt har hovedrollen i forflytningen fra moderne tid en historisk kontekst der det kun er gutter som kan arve en kongelig trone, gutter som kan være riddere og gutter som kan kjempe i strid.

Det finnes flere paralleller mellom den ytre og den indre fortellingen, som knytter dem sammen. Datoen blir tidfestet i begge fortellinger. Det er den 17. juni i begge dimensjoner, selv om flere hundre år skiller datoene. Nils sovner om kvelden, idet fortellingen om junker Nils tar til, og denne kjemper gjennom natten og blir henrettet ved daggry, rett før Nils våkner igjen. De samme sommertegnene melder seg i begge dimensjoner. Junker Nils maskert som spillemann beskriver noen av dem i den indre fortellingen: ”Marken blomstras och göken gal. Och tro mig, snart är smultronen mogna, det såg jag i skogen i natt” (Lindgren 1981: 78) Gjøken galer altså i begge dimensjonene, i den ytre fortellingen fordi Nils skal dø, og i den indre fortellingen fordi Kong Magnus skal dø. Stedet for handlingene er også det samme i begge dimensjonene. Slottet er plassert på Vildgavelsholmen, som ligger på den andre siden av sjøen for huset til Nils, og i bakken nedenfor Nils’ hus ligger Kungshålan, hvor Junker Nils og kongen må gjemme seg. Torpet hvor Nils bor heter Eka, og junker Nils’ adelsnavn er nettopp Eka.

Overgangen mellom de to fortellingene har en viktig effekt. Språket blir poetisk og høybårent i det drømmen tar over: ”O, mörka slott, så fullt av hemligheter, vem bor i dina

salar, vem dansar där inne till giga och flöjt? Och vem sitter fången i västra tornet och skall dö, innan morgonen gryr?” (Lindgren 1981: 72). Innledningen framkaller med sin spørsmålsform nysgjerrighet, og leseren skjønner at vi har blitt transportert til en annen tid og inn i slottet på rullegardinen via Nils’ spørsmål. Søsknene har tidligere spurt Nils hvem som har bodd i slottet og hva slottet heter, uten at han har hatt et svar. Nå stiller han spørsmålet selv.

Tempusskiftet til historisk presens har en viktig effekt. Leseren opplever fortellingen ”her og nå” sammen med Nils, og vet like lite som ham hva som kommer til å skje. Det skaper et større spenningsnivå, og gir en følelse av å bli kastet inn i fortellingen in medias res. Først mot slutten av den indre fortellingen glir teksten over i preteritum: ”O, gruvliga strid som nu bryter lös, o, blodiga morgon i juni, när Vildgavels slott fick sitt hemska slut och hertigen mötte sitt öde!” (Lindgren 1981: 102). Teksten får med dette et historisk preg.

Synsvinkelen veksler som tidligere nevnt mellom andre- og tredjeperson. Som eksempel beskriver en tredjepersons fortellerstemme her hertugens følelser: ”Men den som gör ont har i sitt liv ingen ro eller trygghet, ängslan kryper som en gnagande mask under hertigens skinn” (Lindgren 1981: 76). Her er hertugen fokalisert internt, vi får ta del i tankene hans. Senere henvender fortellerstemmen seg direkte til hertugen i andreperson: ”Ingen fiende, mäktige hertig, har du inte redan en sådan innom dina murar, fast du inte vet om det?” (Lindgren 1981: 81). Nå er det fortellerstemmen selv som fokaliseres, den får fortsatt innsyn i hertugens tanker, men kommer også selv med egne synspunkter. Det kan virke som om det er drømmeren Nils som står bak fortellerstemmen i andreperson, og at den dermed ligger nær subjektet Nils og hans synspunkter og følelser. Tredjepersonsfortellerstemmen er tidvis mer objektiv, og fjernere fra subjektet Nils, for eksempel når den beskriver inntrykket fangevokteren Måns Yxa får av junker Nils: ”Men den ljushårige ler så blitt, han är visst lite kollrig i skallen” (Lindgren 1981: 82).

Motsetningen mellom det onde og det gode reflekteres gjennom skildringene av det mørke og lyse. Hertugens sinn, humør og sjel beskrives flere ganger ved hjelp av fargen svart: ”Att så oro i hans svarta själ går lika lätt som att mylla ner frön i mörka jorden” (Lindgren 1981: 80). I motsetning står junker Nils og Kong Magnus, hvis lyse hår gjentatte ganger framheves: ”En stackare är han, hans dräkt är trasot men hans hår lyser i dunklet som en hätta av ljus” (Lindgren 1981: 79). Lyshetten til junker Nils kan minne om en glorie som tilfører heltestatus.

Også annen fargebruk blir viktig, og da først og fremst farger som hører hjemme i naturen: ”Jorden var så grönskande grön” (Lindgren 1981: 72). Grønnfargen, som her

representerer håp, er spesielt sentral. Naturbeskrivelser av årstidens blomstring setter et stort preg på både den ytre og indre fortellingen. Nils får i feberørska med seg at sommeren er i anmarsj,” vars ljud och dofter han förnam som i en dröm” (Lindgren 1981: 68). Blomstringen blir en symbolsk motpol til Nils’ skjebne. Hans liv skal visne mens naturen er blomstrer: ”Detta var i juni månad, syrener och gullregn blommade kring torpet i skogen” (Lindgren 1981: 68). I den indre fortellingen vises en sterk livsvilje i sammenheng med naturbeskrivelser, Kong Magnus ”vill inte lämna den grönskande jorden”, og junker Nils forlater livet ved å beundre sommerens prakt: ”och det är så vackert i skogen. Han hör fåglar sjunga och humlor surra, ack, det hör han aldrig mer! Han ser daggen glittra i blomster och gräs, han ser Vildgavelsundets små vågor blänka, ack, det ser han aldrig mer!” (Lindgren 1981: 72, 99). Naturbeskrivelsene er gjennomgående viktige for barnas skjebner gjennom alle fortellingene i *Sunnanäng*. ”Sunnanäng”-barna har en iskald, hvit og lukket verden rundt seg når de gir opp håpet, en verden som blir stående som en motpol til den blomstrende sommerverdenen til Nils. Sommeren representerer her håpet, en verden som blir grønn, en verden en ung gutt ikke vil forlate.

Nils’ drøm tar til om kvelden, i skumringstiden. ”Nu faller juninattens skymning över gröna stränder och stilla sjö” (Lindgren 1981: 73). Forflytningen fra virkelighet til fantastikk, eller dette tilfellet drøm, finner som tidligere nevnt ofte sted nettopp i skumringen i Lindgrens forfatterskap.

Når handlingen flytter seg fra ytre til indre fortelling, kan leseren umiddelbart tro at det er Nils som ligger i tårnet og skal dø: ”ty han är så ung och vill inte lämna den grönskande jorden”. Det er jo nettopp denne informasjonen vi har om Nils fra før. Det viser seg at Nils i stedet for å være den syke og svake nå er helten som kan redde kongen fra døden. Han blir sin egen motsetning, en sterkere og modigere versjon av seg selv. Han heter nå junker Nils, et navn som vitner om adelig opphøyelse. Det samme motivet finner vi igjen i *Bröderna Lejonhjärte*, den syke, feige og puslete Skorpan forvandles til den friske og modige Karl Lejonhjärte.

Dødsmotivet blir sentralt i fortellingen. Gjøkens viktige rolle er tydelig og ikke underliggende, leseren får direkte forklart hva som menes med at den galer: ”Ty man trodde på den tiden, att när göken vågade sig ända in till stugknuten, då var någon som bodde där inne färdig att dö (Lindgren 1981: 70). Døden nevnes altså helt eksplisitt også i denne fortellingen. Men mens familien til Nils er livredd for at han skal dø, får vi ikke vite hva han selv tenker om dette, siden han ikke er våken i den ytre fortellingen. Vi får i stedet hans dødstanker formidlet via eventyret, og de er til stor trøst for ham. Han er i drømmen ikke redd

for døden, han ofrer seg gladelig og uten redsel. Offerviljen og kjærligheten skinner gjennom hele den indre fortellingen. Selve dødsscenen får ikke leseren ta del i, men øyeblikket blir ikke mindre sterkt for det. ”I samma stund som svärdet föll” (Lindgren 1981: 101) kommer Kong Magnus og får sin frihet, junker Nils har ikke dødd forgjeves, men skal bli husket for alltid som rikets frelser.

Junker Nils tror på Gud. Den indre fortellingen har stadig religiøse referanser, og det siste fortellerstemmen sier til ham er: ”Så hjälpe dig Gud, junker Nils... i himmelen är en stor glädje”. At junker Nils ber Gud hjelpe ham gjennom farene han møter kan for øvrig like gjerne være en del av den historiske konteksten som et ekte religiøst motiv, troen sto sterkt i middelalderen, og forestillingen om martyrdød var en viktig del av kulturen.

8.4 Realistisk ramme

Dette er kanskje den fortellingen i *Sunnanäng* hvor vi tydeligst kan snakke om en realistisk ramme. Rammen er helt avgrenset fra den fantastiske fortellingen, Nils’ drøm, og i den realistiske verdenen skjer ikke noe overnaturlig. Siden fortellingen har den samme innledningen som de andre fortellingene, kan vi gå ut fra at det er det samme Sverige rundt århundreskiftet som skildres også her. Det stemmer godt med beskrivelsen av den fattige familien i det lille svenske torpet. Før sykdommen rammet Nils, hadde han det trygt og godt hjemme. Han har en familie som er glad i ham, som engstes for å miste ham: ”Hans mor bävade för att han skulle dö” (Lindgren 1981: 68). Han har aldri opplevd å være ensom, snarere tvert imot, tross sykdommen merker han at det er vidunderlig å ha en seng for seg selv. Nils kommer riktignok fra et fattig hjem, hvor rullegardinen med slottet på er en stor rikdom, men hjemmet er preget av kjærlighet og samhold. Det er sykdommen som skaper en mangelsituasjon for Nils.

Fortellingen har en sterk innledende dødsscene. Kanskje har denne scenen en sammenheng med at Astrid Lindgrens mann Sture Lindgrens dødesfall i juni 1952 – syv år før *Sunnanäng* ble utgitt. Dagen etter hans død (dato er ikke spesifisert) skrev Astrid Lindgren i dagboken sin:

’While strolling out an afternoon in June...’ Så sjöng min älskade, förr i världen. Och det är vad han gör nu – strolling out an afternoon in June. Han ligger och dör inför mina ögon. ”Birds were singing everywhere”, sjöng han också. Ja, just nu sjunger de i träden utanför Sabbatsberg. Och min älskade ligger och dör. Han hör mig inte mer, ser mig inte mer. Annars skulle jag velat tacka honom för hans godhet och snällhet – det är en snäll människa som går ut denna junikväll. Han var mig ett barn som jag älskade mycket. Jag har hållit honom i handen alltid, men dit han nu går får jag inte följa med och hålla hans hand. Gud, hjälp honom att hitta rätt ändå! Jag ville gärna hålla honom i handen alltid! (Strömstedt 1999: 283)

Det er mange likheter mellom Astrid Lindgrens vakre beskrivelse av omstendighetene rundt sin manns død og framstillingen av Nils' situasjon der han ligger og skal dø. Også Nils skal dø en ettermiddag i juni, nærmere bestemt den 17. juni². Og fuglene synger i treet utenfor sykehuset, slik gjøken galer utenfor huset til Nils. Nils' søsken bruker akkurat den samme formuleringen, "Vår bror ligger och dör" (Lindgren 1981: 70) som Lindgren gjorde om mannen sin i dagboken sin syv år tidligere. Nils hører og ser heller ikke sin familie. Kanskje ble fortellingen om Nils en terapeutisk måte for Astrid Lindgren å skrive om sin ektemanns død på. Om hun ikke kunne holde mannen sin i hånden dit han skulle, kunne hun holde Nils' hånd gjennom eventyret, og skape et mirakel for ham.

8.5 Fantastikk og magi

Den realistiske rammen, eller den ytre fortellingen, er, som jeg har vært inne på, ikke preget av overnaturlige hendelser. Det samme gjelder også fortellingen om junker Nils, dersom vi leser den isolert. Det finnes som sagt mange likheter mellom "Junker Nils av Eka" og Lindgrens tidligere store verk *Mio min Mio*, begge har som hovedperson en gutt som må utføre en heltedåd og kjempe mot det onde i en annen verden. Den store forskjellen mellom "Junker Nils av Eka" og *Mio min Mio* er imidlertid at i sistnevnte verk spiller det magiske en stor rolle. Naturen hjelper Mio når han må gjemme seg, Mio får mat av en magisk skje som slukker sult, forheksede fugler hjelper ham, hesten hans kan fly osv. Det er ingen magiske eller overnaturlige aspekter til stede i fortellingen om junker Nils. Mennesker, hendelser og dyr er helt realistisk skildret innenfor middelalderkonteksten. Fantastikken ligger i forholdet mellom de to fortellingene, i parallellene mellom indre og ytre fortelling.

Og her er det et magisk aspekt som melder seg. Om syke Nils får vi vite at han er så omtåket at han ikke får med seg noen ting av det som skjer rundt ham. Han vet ikke at jorden er "grönskande grön" eller hvilken dato det er: "Han visste inte at det var den sjuttonde juni" (Lindgren 1981: 71). Det første vi får vite om kongen i den indre fortellingen er imidlertid at han "inte vill lämna den grönskande jorden" (Lindgren 1981: 72) og at junker Nils vet at det er 17. juni. Man kan velge å trekke to konklusjoner ut fra dette. Den første er at Nils har hørt familien sin snakke om disse opplysningene i ørska, og at han overfører dem til drømmen. Den andre er at det skjer noe magisk: Nils vet det han ikke vet som syk. Det er denne tvisten, eller tvilen, som gjør at fortellingen kan plasseres innunder sjangeren den fantastiske

² Jeg har ikke lyktes i å finne dødsdatoen til Sture Lindgren. Ingen biografiske opplysninger om ham spesifiserer datoen nærmere enn juni.

sjangertradisjonen. Gjøken som flytter seg fra Nils' husvegg til Vildgavelsholmen ved fortellingens slutt er også et magisk element – at gjøken galer er i seg selv ikke magisk, men forflytningen gjør at den knytter sammen de to historiene – Nils overlever i den virkelige verdenen, men blir drept i den indre fortellingen, på nettopp Vildgavelsholmen.

Dersom vi leser ”Junker Nils av Eka” ut fra Åsfrid Svensens definisjon av fantastisk litteratur, kan fortellingen som helhet plasseres innunder sjangeren mytisk-eventyrlig fantastisk fortelling. Spesielt er det interessant å trekke inn termen ”heroic fantasy”. Oppgaven til Nils ”koster en lang og vanskelig innsats med store ofre, og krever helteegenskaper som tapperhet, utholdenhet, styrke og snartenkthet” (Svensen 2001: 70). Nils blir selve prototypen på en fantastisk helt.

Selv om leseren, ung som gammel, nok forstår at forflytningen fra realistisk til magisk verden er en drøm, kan fortellingen etter Svensens definisjon like fullt kalles fantastisk. Dette fordi Nils foretar en reise fra fiksjonsrommets normalvirkelighet til et annet rom og tilbake, og den verdenen Nils møter ikke har noe å gjøre med hans egen tid.

8.6 Motiver fra folkediktningen

Flere folkloristiske sjangre melder seg under lesningen av fortellingen. Den første, og kanskje mest åpenbare, er opphavssagnet. Stedsnavnene knytter hendelsene i de to dimensjonene sammen, og navnet på hulen hvor de gjemmer seg vitner om hendelsene som har funnet sted: ”Sedan tidernas morgon har den legat där namnlös, men från denna dag skall Kungshålan vara dess namn [...] Pojkar skall leka där ofta, sine glada rymmarelekar, och kalla sitt gömställe Kungshålan” (Lindgren 1981: 96). Vi kan også trekke inn det historiske sagnet; fortellingen omhandler den ”historiske” personen Kong Magnus. Om forskjellen mellom eventyr og sagn skriver Edström: ”Sägnens kännetecken är – i motsats till sagans – att den knyter samman nu och då. Den utgår från en samtida berättelse om en namngiven person i det förgångna. Från sagan avviker den genom att den kraxer om olycka – en sägen slutar ofta i katastrof”. (Edström: 157). Disse elementene knytter fortellingen tett til sagnet. Fortellingen om junker Nils ender ikke udelt lykkelig; han dør til stor sorg for Kong Magnus.

Men det ligger også et eventyrpreg over fortellingen. Nils har i likhet med heltene i folkeeventyrene en oppgave å utføre, og han må gjennom flere tester for å løse oppgaven: ”O, det är en gruvlig och farofylld väg du skall vandra i slingror och kringelikrokar tvärs genom slottet til östra tornet, och det vimlar av vakter” (Lindgren 1981: 87). Repetisjonen som går igjen i eventyrene finner vi også. Junker Nils redder for eksempel Kong Magnus flere ganger.

Hele tiden repeterer Kong Magnus sin dødsredsel: ”O, hur han bävar för sitt unge liv!” (Lindgren 1981: 96). Junker Nils på sin side oppfører seg fryktløst og heroisk.

Junker Nils klarer som spillemann å lure hertugen trill rundt ved å gi ham et slags gåteaktig sphinx-svar: ”Många tusen man var det, nådig herre, det vet jag bestämt. Fast knappast mer än hundra, det är då säkert. Alla hade de hästar som stampade i marken, fast en del red på oxar och en red en gris” (Lindgren 1981:80). At en representant fra lavere samfunnslag lurer en hoven maktrepresentant er en gjenganger, spesielt i de såkalte skjemteeventyrene.

Vi kjenner også igjen ridderfortellingene; det ligger et historisk drag over teksten. Edström mener at ”kärnan i ’Junker Nils av Eka’ är en episod ut folkungarnas grymma kamp om kungamakten, ett ämne som lockat en rad författare, bland dem Strindberg och Heidenstam” (Edström 1997: 154). Hun mener at Kong Magnus formodentlig kan være Magnus Eriksson (1316-1374), konge av Norge og Sverige, som ble tatt til fange og ikke slapp løs før han sa fra seg tronen. Man kan se for seg at Nils har lært om middelalderhistorie, og har diktet seg selv inn i historien. Mange riddermotiver er gjenkjennelige: ”Astrid Lindgrens bidrag till historieskrivningen aktualiserar riddarkrönikens typiska element: riddarborgen med vakter, knektar och vindbrygga, lekare och skalmejor, sång til luta och höviska danser som tråds i riddarsalen” (Edström 1997: 154). Edström peker også på at det opphøyede språket som preger fortellingen har mange fellestrekk med balladens formler og stemning.

Fordi det blir tydelig for alle lesere at fortellingen om junker Nils er oppdiktet, kan man isolert se den som et kunsteventyr med mange motiver fra folkediktningen og en historisk undertone.

8.7 ”Junker Nils av Eka” som ambivalent tekst

Vi kan ikke snakke om en voksen lesning av verket på samme måte som vi kan om de andre fortellingene i *Sunnanäng*. Selve reisen fra realisme til fantastisk oppfattes nok av de fleste lesere som fantasi. Men fortellingen har likevel et moment som kanskje blir tydeligere for en voksen leser enn for et barn, nemlig grunnlaget for Nils’ drøm om en opphøyet, modig versjon av seg selv.

Junker Nils klarer og vet alt det Nils ikke klarer og vet når han ligger og er syk. Fortellingen er preget av en slags eskapisme, Nils blir ikke lenger den svake som skal dø, men den friske og raske som får være helten, som får ofre seg for den som skal dø. Fortellingen om det syke og hjelpeløse barnet som i en annen verden eller dimensjon får være frisk og gjøre alt

vedkommende ikke kan som syk, er ikke nytt i Lindgrens forfatterskap. Skorpan Lejonhjärta får som tidligere nevnt den samme muligheten, og det samme får Göran i fortellingen ”I skymningslandet” fra samlingen *Nils Karlsson Pyssling*. Nils er i eventyret om seg selv fysisk sterk og klar, han er modig og kan klare alt. Det er som om vi hører herr Liljonkvast fra ”I skymningslandet” gjennom linjene i eventyret om junker Nils. Herr Liljonkvast tar med seg syke og lamme Göran ut på eventyr, og besvarer guttens motsigelser om at han er syk med sitt kontante: ”Spelar ingen roll. Spelar ingen roll i Skymningslandet”. I Nils’ egen drøm spiller det heller ingen rolle at han i virkeligheten er syk og skal dø.

8.8 Konklusjon

Men Nils dør ikke i virkeligheten. Den ytre, realistiske fortellingen ender godt. Det er en klar motsetning mellom den første og den siste fortellingen i *Sunnanäng*. Mens Nils dør i fantasien, overlever han mot alle odds i det virkelige liv, han får en skjebne som er omvendt den til barna i ”Sunnanäng”. ”Junker Nils av Eka” blir således en kompletterende slutt på verket *Sunnanäng*, som begynner i vinterens iskalde håpløshet og avsluttes med et sommerens mirakel.

Når det gjelder sjangerplasseringen av ”Junker Nils av Eka”, er jeg mye mer tilbøyelig enn jeg har vært under lesningen av de andre fortellingene til å være enig med Vivi Edström og kalle fortellingen et eventyr. Dette nettopp fordi den indre fortellingen åpenbart er oppdiktet, og fordi den følger en eventyroppskrift med motiver fra middelalder og folkediktning. Fortellingen om junker Nils uten problemer kunne stått for seg som et riddereventyr om en ung gutts kjærlighetsoffer. Fortellingen har også sterke trekk fra sagnet, både opphavssagnet og det historiske sagnet.

Den magiske sammenhengen mellom ytre og indre fortelling gjør imidlertid at termen fantastisk naturlig må komme inn, og den mest treffende sjangerbeskrivelsen blir mytisk-eventyrlig fantastisk fortelling, med heroic fantasy som undersjanger. Junker Nils er en klassisk helt, som har et forutbestemt kall. Han er tapper, utholdende, sterk og snartenkt, i tråd med heltebildet i denne typen fantastisk fortelling.

9. Avslutning – sammenligning og konklusjon

9.1 Sammenligning

Sunnanängs fire fortellinger innledes likt. Alle barna lever i fattigdommens dager, mest sannsynlig i Sverige rundt århundreskiftet 1900. Og alle fortellingene har fantastiske drag og trekk fra den folkløstiske tradisjonen. Men på hver sin måte skiller hver fortelling seg ut fra helhetsbildet. ”Sunnanäng” skiller seg ut ved at barna ikke ofrer seg for noen andre enn seg selv. ”Spelar min lind...” skiller seg ut ved at Malin ikke foretar noen reise, men blir i normalvirkeligheten. ”Tu Tu Tu!” skiller seg ut ved at Stina Maria er i kontakt med overnaturlige vesener, mens ”Junker Nils av Eka” skiller seg ut fordi vi vet at Nils drømmer, og den fantastiske reisen hans dermed er resultatet av fantasi. Der det ene verket skiller seg ut på hvert sitt punkt, har de andre tre imidlertid det samme punktet til felles.

Og fortellingene speiler hverandre ofte. I ”Sunnanäng” går det innledende håpet over til håpløshet, i ”Spelar min lind” er det omvendt. Sunnanängbarna møter paradiset, mens Stina Maria møter dødsriket. I ”Sunnanäng” overlever barna i fantasien mens de dør i virkeligheten, i ”Junker Nils av Eka” skjer det motsatte.

Mange av de samme motivene går igjen. Fuglen flyr som en rød tråd gjennom alle fortellingene i *Sunnanäng*. Den er først gnistrende rød, før den blir en syngende nattergal, deretter er den en underjordisk fugl som skriker over tåken, før den til slutt blir den en gjøk som varsler om død. Men den synger hele tiden om frihet for barna, i form av enten liv eller død. Dødsmotivet gjør seg gjeldende i alle de fire tekstene.

Naturskildringene står sentralt i alle de fire fortellingene, og treet blir viktig her. Det blomstrende kirsebærtreet i ”Sunnanäng” symboliserer, som så ofte i Lindgrens forfatterskap, den vårlige lykken, i kontrast til de døde og kalde trærne i vinterskogen. I ”Spelar min lind...” er det linden som får en viktig rolle, den trenger liv for å gjøre hverdagen vakker. I ”Tu tu tu!” sover de dype og skumle skumringsskogene livløst, og i ”Junker Nils av Eka” står treet rett utenfor stua og huser den varslende gjøken.

Årstidene setter preg på alle fortellingene. Boken begynner om vinteren i ”Sunnanäng”, og fortsetter om våren i ”Spelar min Lind...”. Handlingen i ”Tu tu tu!” foregår om høsten, og syklusen rundes av med forsommeren i ”Junker Nils av Eka”. Alle årstidene symboliserer noe viktig for hver enkelt fortelling, vinteren blir dvalen og håpløsheten, våren er gjenfødelsen, høsten er skumringen og mystikken, mens sommeren symboliserer det blomstrende livet.

Flere av tekstene har religiøse undertoner. Flere av barna ofrer seg for andre på samme måte som Jesus, i kjærlighetens navn. Vi blir tatt med både til paradiset og alle barns Mor, og til de grå i dødsriket. ”Spelar min lind...” presenterer også det ondes problem. Dersom Gud har makt til å gjøre alt godt for barna, hvorfor gjør han det ikke? Det er vanskelig og voksen tematikk som tas opp.

Hvor er barnets plass i dette barnelitterære verket? Alle barna må ta på seg voksne oppgaver, de oppfører seg voksent og de snakker på en voksen måte. Om junker Nils får vi vite at han en gang har vært et barn: ”Ty junker Nils hade som barn mycket klådiga fingrar, sådane där pojkfingrar som skall känna och skruva på allting” (Lindgren 1981: 86). Men Junker Nils har utviklet seg, og han er ikke noe barn lenger. Hans tankegang er oppofrende og moden, og han finnes ikke redd, slik guttene i *Bröderna Lejonhjärte* og *Mio min Mio* er det. I disse bøkene forteller guttene sine egne historier gjennom en førstepersons synsvinkel. Edström skriver om Mio: ”Barnets närvaro märks ändå. Syntaxen är enkel med många och-satser, naiva vändingar, en tydlig artikulation som ibland kommer det direkta talade ordet nära” (Edström 1992: 218). *Sunnanängs* fortellerstemmer har gjennomgående en tredjepersons, aural synsvinkel. Fortellingene blir ikke fortalt oss gjennom et naivt barn, men med en voksen tone, også når Nils står bak fortellerstemmen.

Jentene er ofte sterke i Lindgrens forfatterskap. Pippi, Madicken, Tjorven (i *Vi på Saltkråkan*) og Ronja er alle tøffe jenter som ikke lar seg plukke på nesa. Men *Sunnanängs* Anna, Malin og Stina Maria er alle på et punkt svake ofre, for hvem livet synes håpløst. Barnerollen i boken blir en helt annen i denne boken enn i Lindgrens øvrige forfatterskap. Jentenes rolle viser hvor viktig den voksne adressaten blir i boken. Barna framstilles slik at en voksen leser skal få stor sympati med dem, men det er kanskje ikke like lett for barn å identifisere seg med dem eller se opp til dem.

Fedrene, som blir så viktige i Lindgrens forfatterskap generelt, har ingen plass i *Sunnanäng*. Mios kjærlige far kongen, Ronjas stormende Mattis, Madickens rettferdige journalistfar, Emils komiske og sinte pappa og klønete farbror Melker – alle spiller de signifikante roller i sine barns liv. I *Sunnanäng* er det snarere mødrene som framheves som viktige. I ”*Sunnanäng*” er hun død og kommer igjen som alle barns mor, i ”*Spelar min lind...*” får Malin selv en morsrolle. I ”*Tu tu tu!*” ønsker kvinnen fra det underjordiske seg inderlig et barn hun kan elske, og i ”*Junker Nils av Eka*” er Nils’ mor livredd for å miste sitt barn. Mødrene er i Lindgrens øvrige forfattere generelt ganske bleke, og holder seg i bakgrunnen. Hvorfor blir mødrene så viktige nettopp i denne boken? Kanskje handler det om å dekke

barnas grunnleggende behov. Barna i *Sunnanäng* har alle en mangelsituasjon, de trenger mat, et trygt og varmt hjem, god helse og betingelsesløs morskjærighet.

9.2 Konklusjon - *Sunnanängs* sjangertrekk

Det er barnas mangelsituasjoner som setter i gang fantastikken. Og de alvorlige konsekvensene oppfattes kanskje i større grad av voksne enn av barn. Selv om *Sunnanäng* er utgitt som barnebok, er ikke fiksjonens barn barnslige. Her ligger kanskje noe av grunnen til at *Sunnanäng* ikke har blitt like statuert i den barnelitterære tradisjonen som Lindgrens andre verk.

Leser vi tekstene ut fra Åsfrid Svensens definisjon, er alle de fire fortellingene fantastiske. Leser vi dem med Ying Toijer-Nilssons øyne, er den første og den siste fortellingen realistisk, mens ”Spelar min lind...” og ”Tu tu tu!” er fantastiske. Forskjellen ligger i om fantastikken funksjonelt kan forklares som fantasi eller ikke.

”Sunnanäng” er ikke preget av tydelige motiver fra folkediktningen. Fra et barnelitterært ståsted kan den plasseres som en mytisk-eventyrlig fantastisk fortelling, fra et voksenperspektiv kan den leses som en realistisk novelle. ”Spelar min lind” kan plasseres innunder den skrekkefantastiske tradisjonen, med eventyret som sin viktigste undersjanger. ”Tu tu tu!” ligger med sin reise til underjorden nærmest den mytisk-eventyrlige fantastiske tradisjonen, med det naturmytiske sagnet som den største inspirasjonen. ”Junker Nils av Eka” er en mer kompleks tekst med flere undersjangre. Opphavssagnet og det historiske sagnet blir viktige for fortellingen, men også riddereventyret har en stor plass. Som fantastisk fortelling ligger den nær ”heroic fantasy”.

Er det riktig å karakterisere *Sunnanäng* som en eventyrsamling? Hvis vi tar utgangspunkt i eventyrets faktiske sjangerkrav, er svaret nei. Personene i *Sunnanäng* er ikke statiske, fortellingene ender ikke alltid godt, og de er tids- og stedsfestet. Der heltene i folkeeventyrene får hjelp, må våre små helter hjelpe andre. I følge Nikolajeva er det problematisk å i det hele tatt bruke folkeeventyrsjangeren i en barnelitterær kontekst.

Jeg ser likevel Edströms poeng når hun skriver at eventyrets makt står sterkt. Men sagnets makt står, slik jeg ser det, like sterkt. Hadde fortellingene i *Sunnanäng* blitt utgitt i en samlingsantologi kalt ”Sagnene”, hadde det utvilsomt vekket reaksjoner. Selv om fortellingene har mange motiv fra folkesagnene, betyr det ikke at de kan karakteriseres som rene sagn. Det samme mener jeg gjelder eventyrsjangeren. Fortellingene har motiver fra folkeeventyrene, men de er ikke kunsteventyr. Kanskje ser vi her en tendens til at

eventyrbegrepet av mange brukes i en utvidet betydning, og brukes om mer generelle spenningsfortellinger med eventyrtrekk.

Med *Sunnanäng* forklarer Astrid Lindgren, på en poetisk og vakker måte, både for den barnslige og den voksne leseren, hva konsekvensene blir når barn ikke får mulighet til å være barn. Nordens barn, som har vokst opp i velferdssamfunnets trygge favn etter verkets utgivelse i 1959, har kanskje ikke kjent seg igjen i den fattige virkeligheten som skisseres i *Sunnanäng*. Men om fortellingene i boken foregår for lenge siden, minner Lindgren oss om at fattigdommen er tidløs. Først når alle, alle barna i verden har det trygt og godt, blir bokens tematikk utdatert.

10. Litteratur

- Adolfsson, Eva, Ulf Eriksson og Birgitta Holm. 1977. "Anpassning, flykt, frigörelse: barnboken och verkligheten". *En bok om Astrid Lindgren*. Red. Mary Ørvig. Stockholm
- Bache-Wiig, Harald. 1996. *Norsk barnelitteratur – lek på alvor*. Oslo
- Bettelheim, Bruno. 1989. *Sagans förtrollande värld*. Stockholm
- Bjorvand, Agnes-Margrethe. 2006. "Veien til bildebok. Astrid Lindgrens 'Sunnanäng'". *På terskelen – artikler om nordisk barne- og ungdomslitteratur. Festskrift til Åsfrid Svensen*. Red. Harald Bache-Wiig. Oslo
- Edström, Vivi. 1997. *Astrid Lindgren och sagans makt*. Stockholm
- Edström, Vivi. 1992. *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld*. Stockholm
- Edström, Vivi. 1996. "Tu tu tu! En farlig saga om fattigdomens dagar". *Astrid Lindgren och folkdikten*. Red Per Gustavsson. Stockholm
- Edström, Vivi. 1993. "En upprörande saga, Astrid Lindgrens Sunnanäng" *Sagan som livets spegel*. Red. Gunnar Enby. Stockholm
- Gilet, Peter. 1998. *Vladimir Propp and the Universal Folktale*. New York
- Holmberg, Hans. 1988. *Från prins Hatt til prins Mio*. Stockholm
- Holmberg, Olle. 1963. *Skratt och allvar i svensk litteratur*. Stockholm
- Klingberg, Göte. 1980. *De främmande världarna i barn- och ungdomslitteraturen*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1947. *Alla vi barn i Bullerbyn*
- Lindgren, Astrid. 1973. *Bröderna Lejonhjärta*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1961. *Barna på Bråkmakargatan*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1955. *Lillebror och Karlsson på taket*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1960. *Madicken*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1954. *Mio, min Mio*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1946. *Mästerdetektiven Blomkvist*. Stockholm

- Lindgren, Astrid. 1949. *Nils Karlsson Pyssling*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1945. *Pippi Långstrump*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1956. *Rasmus på luffen*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1957. *Rasmus, Pontus och Toker*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1981. *Ronja Rövardotter*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1980. *Sagorna*. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1981. *Sunnanäng* [1959]. Stockholm
- Lindgren, Astrid. 1964. *Vi på Saltkråkan*. Stockholm
- Nikolajeva, Maria. 2001. *Børnebogens byggeklodser*. København
- Propp, Vladimir. 1984. *Theory and History of Folklore*. Manchester
- Røed, Monica. 2002. *Den voksnes vemod og barnets trøst. En lesning av Bröderna Lejonhjärta som ambivalent tekst*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Bergen
- Shavit, Zohar. 1997. "Teksters ambivalente status" [1986]. *Nye veier til barneboka*. Red Harald Bache-Wiig. Oslo
- Steffensen, Anette. 2001. "Astrid Lindgrens eventyrform". *Nedslag i børnelitteraturforskningen*. Fredriksberg
- Strömstedt, Margareta. 1999. *Astrid Lindgren – en levnadsteckning*. Stockholm
- Svensen, Åsfrid. 2001. *Å bygge en verden av ord – Lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Bergen
- Svensen, Åsfrid. 1982. "Synspunkter på fantastisk diktning". *Den fantastiske barnelitteraturen*. Oslo
- Todorov, Tzvetan. 1975. *The fantastic: A structural Approach to a Literary Genre*. New York
- Toijer-Nilsson, Ying. 1981. *Fantasins underland. Myt och idé i den fantastiska berättelsen*. Stockholm
- Wall, Barbara. 1991. The Narrator's voice. *The dilemma of children's fiction*. London